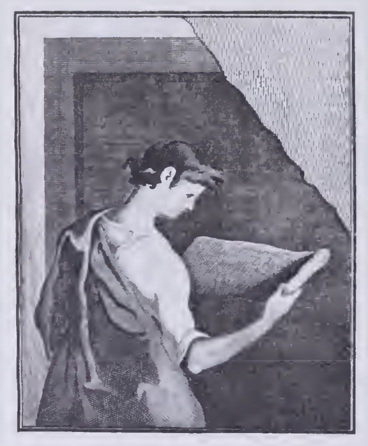


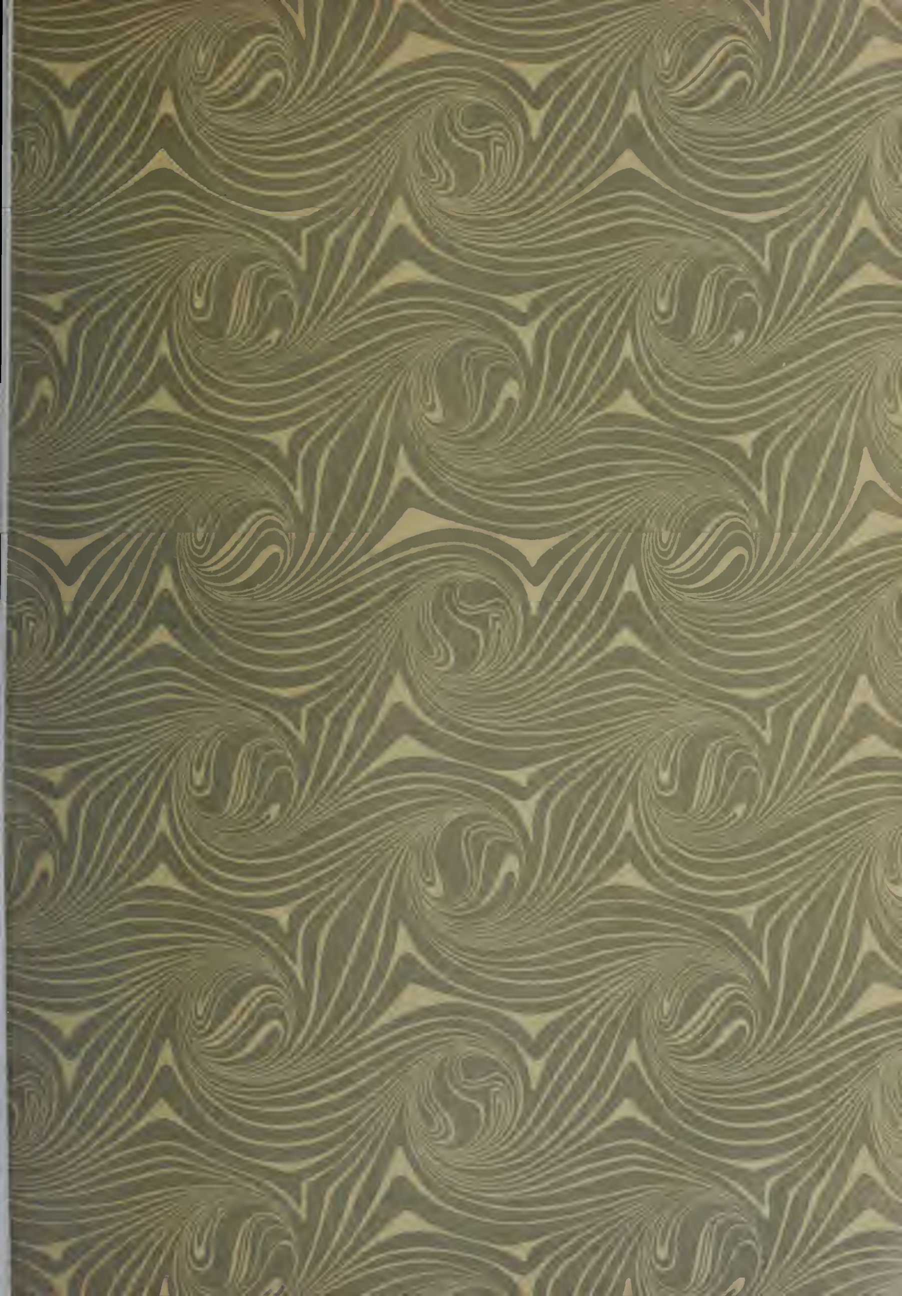
















KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

P. P. RUBENS

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

FÜNFTER BAND

P. P. RUBENS

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1905





Windsor, Kgl. Schloss

Auf Holz, H., 0,86 B. 0,625

Selbstbildnis
Um 1623—1624

Portrait of Rubens

Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

P. P. RUBENS

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 551 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

ADOLF ROSENBERG



STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1905

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 40 Mark

Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

RUBENS

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Auf dem Beginn eines Lebenslaufes, über dem vierzig Jahre lang fast ununterbrochen die Sonne des Künstler- und Menschenglücks gestrahlt hat, hat ein tiefer Schatten gelegen. Rubens, der Stolz und Ruhm Antwerpens, wo er den größten Teil seines reichbegnadeten Lebens zugebracht, ist nicht in dieser Stadt, sondern in dem westfälischen Städtchen Siegen geboren worden. Eine seltsame Verkettung von Schicksal und Schuld hatte seine Eltern, die Heimat und Wohnsitz in der lebhaften Handelsstadt an der Schelde gehabt, nach dem stillen Landstädtchen an der Sieg verschlagen, und hier kam im Jahre 1577 der Künstler zur Welt, der die flämische Malerei zur höchsten Blüte bringen sollte. Der Tag seiner Geburt war der 28. Juni, und am folgenden Tage, dem Festtage der Apostelfürsten, von denen er seine Zunamen erhalten hat, ist er getauft worden.

Das Geschlecht, dem Rubens entsprossen ist, den nachmals die Kette des englischen Rittertums zierte, war schlicht bürgerlich. Sein Großvater väterlicherseits war Apotheker, und unter dessen Vorfahren finden wir Handwerker und Händler. Erst Rubens' Vater, der am 13. März 1530 geborene Jan Rubens, wuchs aus dem Kreis von Interessen, in dem sich die Familie bis dahin bewegt hatte, heraus. Er hatte sich für die Laufbahn eines Rechtsgelehrten entschieden und machte seine Studien auf den Universitäten von Löwen, Padua und Rom, wo er im Jahre 1554 zum Doctor juris utriusque promoviert wurde. In die Heimat zurückgekehrt, gelangte er bald dazu, sich Ansehen und das Vertrauen seiner Mitbürger zu erwerben, und im Jahre 1562 wurde er zum Schöffen ernannt. Er gewann damit eine Stellung im Rate der Stadt, die nach den städtischen Verfassungen unsrer Zeit ungefähr der eines Beigeordneten des Bürgermeisters gleichkommt. Schon ein Jahr vorher hatte er Maria Pypelincx, die Tochter eines ehemaligen Teppichwebers, geheiratet, die später seine Retterin von schmählichem Tod und Gefängnis werden sollte. Denn Jan Rubens hat sich der Vorteile, die ihm aus seiner Stellung erwuchsen, nicht lange erfreuen dürfen. Es war die Zeit tiefster Gärung in den Niederlanden, die unter spanischer Herrschaft standen. Immer mächtiger griff die religiöse Bewegung, in lutherischer und calvinistischer Form, um sich, und desto stärker wurden die Gewaltmaßregeln, die König Philipp II. zur Unterdrückung dieser Bewegung durch seine Statthalterin Margarete von Parma und den Ausführer seiner Befehle, den Herzog von Alba, der noch ein übriges aus seinem eignen Eifer hinzutat, anwenden ließ. Jan Rubens hatte sich, wohl mit allen erleuchteten Geistern Antwerpens, der reformatorischen Bewegung, die den spanischen Machthabern

auch zu einer politischen Unabhängigkeitserklärung zu führen drohte, angeschlossen, und er kam in einen Konflikt zwischen Pflicht und Gewissen, als ihm von der spanischen Regierung aufgetragen wurde, die des Luthertums Verdächtigen zu verhören und zu überführen. Eine Zeitlang mag er sich durch diplomatisches Geschick aus dieser Schwierigkeit gezogen haben. Als aber der Bildersturm des Jahres 1566 die spanische Regierung veranlaßte, dem Magistrat von Antwerpen scharf zu Leibe zu gehen und ihn über sein Verhalten gegen die Bilderstürmer zur Rechenschaft zu ziehen, als Angeber ihr niedriges Spiel trieben und eine Liste der durch ihren Freimut Bloßgestellten in Umlauf brachten, auf der auch der Name Jan Rubens stand, fand dieser es zu Ende des Jahres 1568 geraten, Antwerpen zu verlassen, um dem Blutgerichte Albas zu entgehen, und in Köln eine Zuflucht zu suchen.

Jan Rubens hatte Köln, das ihm sonst wegen der herrschenden religiösen Gesinnung unbequem sein mußte, ausgewählt, weil er in der reichen, dicht bevölkerten Stadt am ehesten hoffen durfte, seine Rechtskenntnisse zu verwerten, um seinen und der Seinigen Unterhalt zu bestreiten. Denn bei der eiligen Flucht von Antwerpen hatte er den größten Teil seiner Habe zurücklassen müssen, die dann später, als seine Verbannung ausgesprochen worden war, von dem spanischen Regiment in Beschlag genommen wurde. Er scheint sich auch bald in Köln den Ruf eines geschickten Sachwalters erworben zu haben. Wenigstens wissen wir, daß ihn eine vornehme Klientin, deren Bekanntschaft ihm freilich zum Unheil ausschlagen sollte, mit der Führung ihrer Angelegenheiten betraute. Es war die Prinzessin Anna von Sachsen, die Tochter des Kurfürsten Moritz von Sachsen und die zweite Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, des Schweigers, von dem sie aber getrennt lebte, weil sie es vorzog, in Köln ein angenehmes Leben zu führen, statt ihren Gemahl auf seinen Kriegszügen zu begleiten. Dazu bedurfte sie freilich reicher Geldmittel, und diese flossen ihr nur spärlich zu, da der Herzog von Alba das Vermögen ihres Gatten und damit auch ihr eignes Heiratsgut konfisziert hatte. Um wenigstens das Ihrige wieder zu erlangen, hatte sie den Beistand des Jan Rubens und noch eines zweiten Advokaten in Anspruch genommen. Sie scheint aber bald an dem Manne einen noch größeren Gefallen gefunden zu haben als an dem Sachwalter, und Jan Rubens, der sich durch die Neigung einer Prinzessin in seiner Eitelkeit geschmeichelt fühlen mochte, fiel, wie sie später selbst bekannt hat, ihren Verführungskünsten zum Opfer. Für die Frau, die übrigens schon damals irrsinnig war oder doch wenigstens für irrsinnig ausgegeben wurde, war dieses Abenteuer nur eine Episode in ihrem ausschweifenden Leben, für Jan Rubens wurde es aber zum Verhängnis, das den Rest seines Lebens in Schande und Armut brachte. Als Anna von Sachsen die Kosten des Aufenthalts in Köln nicht mehr bestreiten konnte, zog sie sich 1570 nach Siegen zurück, das ihrem Schwager, dem Grafen Johann von Nassau, gehörte. Dorthin ließ sie Jan Rubens so häufig kommen, daß seine Besuche bald Verdacht erregten, und da das schuldige Paar jede Vorsicht außer acht gelassen zu haben scheint, ließ der Graf von Nassau, der die Ehre seines Bruders rächen wollte, den Ehebrecher, als dieser im März 1571 wieder nach Siegen kam, festnehmen und zuerst in Siegen, dann in dem befestigten Schlosse von Dillenburg in strenge Haft nehmen. Nach damaligem Gesetz stand auf Ehebruch die Todesstrafe, und ihr wäre Jan Rubens unrettbar verfallen gewesen, wenn seine schwer beleidigte Gattin nicht sofort einen zähen Kampf um sein Leben und seine Freiheit begonnen hätte.

Man wird in der Geschichte der weiblichen Psychologie schwerlich ein glänzenderes Beispiel von Seelengröße finden, die aus dem Grunde tiefster Frömmigkeit und christlicher Demut emporwuchs, als sie Maria Pypelincx in diesem langen Kampfe

bewährt hat. Das erste war, daß sie ihrem Gatten nicht nur aus vollem Herzen vergab, sondern ihm auch alle Demütigungen, die der Reuige freiwillig auf sich nahm, ersparen wollte. Aus den Briefen, die sie an den Gefangenen gerichtet, leuchtet uns ein wahrhaft goldenes Herz entgegen, eine Güte, eine Nachsicht und ein liebevolles Verzeihen, deren nur die echte Liebe eines Weibes fähig ist. „Wie sollte," so schrieb sie ihm bald nach seiner Einkerkerung, „bei unsrer früheren so langen Freundschaft jetzt so großer Haß entstehen, daß ich nicht eine kleine Missetat gegen mich vergeben könnte, klein im Vergleich zu den mannigfachen großen Missetaten, für die ich alle Tage Vergebung von meinem himmlischen Vater erflehen muß, und zwar mit der Bedingung, wie auch ich vergebe jenen, die mir Uebles tun? . . . Ihr mögt also versichert sein, daß ich Euch vollständig vergeben habe, und möge es dem Himme gefallen, daß dies der Preis für Eure Befreiung sei, sie würde uns das Glück wiedergeben!" Und sie schließt den Brief mit den tief ergreifenden Worten: „Schreibt nicht mehr ‚Euer unwürdiger Mann', denn alles ist vergessen."

Erst nach zweijährigen ununterbrochenen Bittschriften und persönlichen Bemühungen gelang es der heldenmütigen Frau, die, wie sie selbst schreibt, sich zwang, „den Tod im Herzen äußerlich heiter zu erscheinen," die Entlassung des Gefangenen aus seinem Kerker zu erwirken, freilich nur gegen eine mühsam zusammengebrachte Kaution von achttausend Talern und unter der Bedingung, daß die Familie ihren Wohnsitz in Siegen nehmen mußte, damit die Oranier jederzeit wieder die Hand auf das Opfer ihrer Rache legen konnten. Hier wurde den schwergeprüften wieder vereinigten Gatten am 27. April 1574 ein Sohn geboren, der den Namen Philipp erhielt, und am 28. Juni 1577 ein zweiter, den das Geschick auserkoren hatte, den damals so tief mißachteten Namen Rubens mit dem Glanz der Unsterblichkeit zu umgeben. Inzwischen wurde Maria Pypelincx nicht müde, ihre Bemühungen um Erleichterung ihres Loses fortzusetzen, und mit Rücksicht auf die Erziehung der Kinder wurde der Familie ein Jahr nach Peter Pauls Geburt gestattet, ihren Wohnsitz in Köln zu nehmen. Aber erst im Jahre 1583 erhielt Jan Rubens durch einen Vertrag mit dem Grafen von Nassau seine volle Freiheit zurück, wofür freilich ein großer Teil der Kaution der Habsucht seiner Bedränger geopfert werden mußte. Er suchte nun sich und seine Familie durch Wiederaufnahme seiner Rechtsgeschäfte zu ernähren, und seine tapfere Frau trug das Ihrige bei, indem sie Pensionäre bei sich beherbergte. Vor den Kindern wurden der Fehltritt des Vaters und seine Folgen sorgsam geheimgehalten. Peter Paul wußte sich in späteren Jahren nur so viel zu erinnern, daß er das erste Jahrzehnt seines Lebens in Köln zugebracht. Erst in unsern Tagen haben zufällige Entdeckungen und Nachforschungen in den Archiven den Schleier von dem Drama gezogen, das sich kurz vor und nach der Geburt Peter Pauls in seiner Familie abgespielt hat.

Als Jan Rubens am 1. März 1587 starb, hatte seine Gattin keine Ursache mehr, der geliebten Vaterstadt länger fern zu bleiben, zumal da sie hoffte, in der Heimat die Unterstützung ihrer Verwandten zu finden und für die Erziehung und die Zukunft ihrer Kinder besser sorgen zu können. Den ersten Unterricht hatte der junge Peter Paul bereits in Köln genossen. Er muß ein frühreifes Kind gewesen sein, begabt mit großer Leichtigkeit der Auffassung, so daß es ihm bald gelang, seine Altersgenossen zu übertreffen. Wir erfahren dies aus einem Dokument, dessen Zuverlässigkeit fast überall durch Urkunden erhärtet werden kann, aus einer in elegantem ciceronianischen Latein verfaßten Lebensbeschreibung des Künstlers, die von seinem Neffen Philipp Rubens herrührt. Er hat sie auf Wunsch des französischen Malers Roger de Piles, der sich viel mit Rubens und seiner Kunst beschäftigt hatte und ein größeres Werk über ihn herausgeben wollte, im Jahre 1676 niedergeschrieben, und zwar, wie er

in seinem an de Piles gerichteten Begleitschreiben betont, „als Auszug aus den Denkwürdigkeiten, die sein (P. P. Rubens') ältester Sohn hinterlassen hat."

In Antwerpen hat Rubens die Schule eines Lateinlehrers namens Rombaut Verdonck besucht, von dem seine Grabschrift rühmt, daß er sich „durch Frömmigkeit und Gelehrsamkeit" ausgezeichnet hat. Ihm verdankt Rubens seine vortreffliche Kenntnis der lateinischen Sprache, in der er sich auch noch in späteren Jahren mit großer Gewandtheit auszudrücken wußte, und Verdonck wird den Knaben auch in die Welt des griechisch-römischen Altertums, in Mythologie und Geschichte, eingeführt haben, in der sich der fertige Meister nachmals ebenso heimisch gefühlt hat wie im christlichen Himmel und unter den christlichen Heiligen und Märtyrern. Zwar lag die Jugenderziehung schon damals zum großen Teile in den Händen der Jesuiten oder sie wurde doch von ihnen indirekt beeinflußt. Aber die Väter der Gesellschaft Jesu waren klug genug, dem schäumenden Uebermut der Jugend ein Ventil zu öffnen, indem sie ihr das heidnische Altertum zugänglich machten. Sie gewannen die Herrschaft über die jungen Seelen am leichtesten, indem sie den Regungen der Sinne die Zügel schießen ließen. Von den protestantischen Neigungen des Vaters war auf den Sohn nichts übergegangen. War doch Jan Rubens selbst, durch die Schule des Unglücks gebeugt oder aus Opportunitätsrücksichten, in den letzten Jahren seines Lebens den Satzungen der Kirche nachgekommen, und seine Witwe konnte darum auch ein Attest des Kölner Magistrats, worin ihr ihr Wohlverhalten bezeugt wird, mit in die Heimat nehmen. Auch ihre Kinder wurden nach den Regeln der herrschenden Kirche erzogen, und niemals ist auch nur ein Schatten davon auf sie gefallen, daß ihr Vater einst unter dem Verdacht der Ketzerei vor Albas Blutgericht ins Ausland flüchten mußte.

Peter Paul Rubens selbst — das sei hier vorweggenommen — ist sein Leben lang ein treuer Sohn seiner Kirche gewesen, er hat auch in besonders guter Freundschaft mit den Jesuiten gelebt, alle Kirchen und kirchlichen Brüderschaften seines engeren Heimatlandes wetteiferten, um Andachtsbilder von seiner Hand zu erlangen, und zahlreich waren auch die Aufträge, die ihm von auswärts kamen. Ein Fanatiker ist er aber keineswegs gewesen. Nicht eine einzige Stelle in seinen Briefen, von denen sich noch eine stattliche Zahl erhalten hat, deutet darauf hin, und seine Gemälde, die man doch als die wichtigsten Zeugnisse seines Geistes betrachten darf, beweisen, daß der klassische Olymp und der christliche Himmel vor dem Forum seiner objektiven Künstlerschaft zwei gleichwertige Mächte waren. Ob er die Kreuzigung des Petrus oder den an den Kaukasus gefesselten Prometheus, ob er den bethlehemitischen Kindermord oder den Raub der Sabinerinnen, ob er die heilige Cäcilie im reichen Schwall der Gewänder oder die gefesselte Andromeda in herrlicher Nacktheit malte — immer führte der Künstler den Pinsel, und immer stand der Künstler, den nichts andres als rein künstlerische Absichten und Ziele leiteten, über seinem Gegenstand.

Als Frau Maria Pypelincx, nachdem Peter Paul seine Schulstudien beendigt, an seine weitere Versorgung denken mußte, brachte sie ihn als Pagen im Hofhalt der Margarete von Ligne, der Witwe des Grafen Philipp von Lalaing, unter, die sich damals in Oudenaarde aufhielt. „Aber bald," so heißt es in der von seinem Neffen verfaßten Biographie, „wurde er des Hoflebens überdrüssig, und da ihn sein Geist zum Studium der Malerei trieb, setzte er es bei seiner Mutter, zumal da die Mittel seiner Eltern durch die Kriege bereits erschöpft waren, durch, daß er dem Maler Adam van Noort zum Unterricht übergeben wurde. Unter diesem Lehrer legte er vier Jahre lang die ersten Grundlagen seiner Kunst." Nach andern vertrauenswürdigen Zeugnissen hat Rubens jedoch noch vorher, wenn auch nur kurze Zeit, den Unterricht des Landschaftsmalers Tobias Verhaeght genossen, der, kurz zuvor aus Italien heim-

gekehrt, 1590 als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen worden war und bald darauf eine Base von Rubens geheiratet hatte. Obwohl bezeugt ist, daß Verhaeght in Rom auch landschaftliche Fresken in der Art der Brüder Matthäus und Paul Bril, also doch wohl Landschaften großen Stils, gemalt hat, lenkte er in der Heimat wieder in das Fahrwasser der nationalen Ueberlieferung ein und malte Landschaften mit weit ausgedehnten Fernsichten, die er entweder mit einer Fülle von Figuren belebte oder in denen er einen bedeutsamen Vorgang sich abspielen ließ. Wenn der junge Rubens, wie sich aus den wenigen erhaltenen Gemälden Verhaeghts ergibt, auch nicht viel von ihm gelernt haben kann, mag er doch bei ihm jene Liebe zur Landschaft eingesogen haben, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet hat, und von Verhaeght hat er jedenfalls zuerst von der Schönheit der römischen Landschaft und von der geheimnisvollen Sprache der antiken Ruinen gehört.

Ueber Adam van Noorts Können zur Zeit, als Rubens bei ihm in die Lehre trat — es mag um 1592 gewesen sein —, sind wir nicht genügend unterrichtet. Was von seinen Bildern übriggeblieben ist, gehört einer späteren Zeit an und zeigt den unverkennbaren Einfluß der beiden größten unter den zahlreichen Schülern, die seine Werkstatt besucht haben — Rubens und Jordaens. Er malte umfangreiche Kirchenbilder, vertrat also den großen Stil, der nach damaliger Anschauung die Krone der Malerei war. Einen tieferen Eindruck als seine Lehre scheint sein persönliches Wesen bei seinen Schülern hinterlassen zu haben. Denn noch lange waren Erzählungen von seiner Trunksucht und von der Roheit im Umlauf, mit der er seine Schüler zu behandeln liebte.

Es wäre von Interesse zu erfahren, durch welche Anregungen der Kunsttrieb in Rubens erweckt worden ist. Darüber ist uns jedoch nichts überliefert worden, außer einer kurzen Andeutung, die Rubens selbst einmal später gemacht hat. Als er im Jahre 1627 eine Reise durch Holland machte, lernte ihn in Utrecht der deutsche Maler Joachim von Sandrart kennen, und diesem erzählte Rubens, daß er in früher Jugend die Bilder in einer von dem Schweizer Tobias Stimmer illustrierten Bibel nachgezeichnet habe. Da diese Bibel 1576 erschienen ist, fallen Rubens' erste Kunstübungen vielleicht noch in die Kölner Zeit.

Nach vierjährigem Aufenthalt bei Adam van Noort trat Rubens zu seiner weiteren Ausbildung in die Werkstatt des aus Holland gebürtigen Otto van Veen, eines der letzten Vertreter der italienischen Richtung in der niederländischen Kunst, die uns heute im Lichte eines schwülstigen und hohlen Manierismus erscheint, während die Zeitgenossen darin die höchste Blüte der Malerei erblickten. Im Gegensatz zu van Noort war Otto van Veen, der sich selbst gern Otho Venius nannte, da er auch nach dem Lorbeer des Dichters neben dem des Malers strebte, ein Mann von vornehmem Wesen und feiner Bildung. Von beidem wird Rubens Nutzen gezogen und sich besonders bei dem Manne, der gern lateinische Verse machte und gelehrte Studien trieb, in seiner klassischen Bildung vervollkommnet haben. Als Maler hat van Veen nicht viel zu bedeuten. Er hatte in Rom bei dem Manieristen Federigo Zucchero gelernt, war aber geschmackvoll genug gewesen, nicht alle übeln Angewohnheiten dieses Künstlers anzunehmen. Er wußte geschickt und klar zu komponieren, seine Färbung ist kühl, seine Modellierung fest und bestimmt; an eigner Persönlichkeit, an lebhaftem Temperament fehlte es diesem Nachahmer verschiedener Meister jedoch ganz und gar. Und gerade die Kraft eines lebhaften, ja stürmischen Temperaments war die Grundlage von Rubens' Kunst. Sie scheint sich schon frühzeitig bei ihm geregt zu haben und kommt bei dem einzigen Gemälde seiner Hand, das sich aus der Zeit vor seiner Reise nach Italien erhalten hat, durch allen von seinem Lehrer angelernten Manierismus

zum Durchbruch. Es ist die Verkündigung Mariä im Wiener Hofmuseum (S. 1), auf der die affektierte Haltung der Maria wie die des Engels, der verzückte Gesichtsausdruck des letzteren, vor allem aber der übertriebene bauschige Faltenwurf deutlich die Herkunft aus der Schule der römischen Manieristen verraten. Aber die Art, wie die Gewänder des Engels, der eiligen Fluges vom Himmel herabgekommen ist, gleichsam vom Sturmwind gepeitscht sind, deutet bereits auf den künftigen Meister höchster dramatischer Bewegung. Noch mehr tragen die in der Luft schwebenden Engelsbübchen in der Bildung ihrer Körper wie in dem liebenswürdigen, echt kindlich-naiven Gesichtsausdruck bereits jenes Gepräge, das später für diese „echten Rubenskinder" typisch geworden ist. Diese prächtigen Geschöpfe setzen eine liebevolle Beschäftigung mit Kindern, eine sorgsame Beobachtung der Kindesseele voraus, auffallend bei einem jungen Mann, von dem man ganz andrer Neigungen gewärtig sein sollte. Darin begegnet sich Rubens mit Raffael, dessen heilige Kinder sicherlich nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben sind.

Schon im zweiten Jahre nach Rubens' Eintritt in van Veens Werkstatt war seine Lehrzeit beendet. Im Jahre 1598 wurde er als Freimeister in die Lukasgilde aufgenommen, statt sich aber selbständig zu machen, zog er es vor, noch zwei weitere Jahre als Gehilfe van Veens fortzuarbeiten, weil er nicht gesonnen war, in seiner Heimat zu bleiben. Mächtig zog es ihn nach dem Lande, wo die meisten seiner Landsleute die höchste Vollendung ihrer Kunst gefunden zu haben glaubten. „Da er schon in dem Rufe stand," so heißt es in der Lebensbeschreibung seines Neffen, „daß er seinem Meister die Palme des Vorrangs streitig machte, ergriff ihn der Drang, Italien zu sehen, damit er dort die berühmtesten Werke der alten und neuen Künstler näher betrachten und nach diesen Vorbildern seinen Pinsel bilden könnte. Er reiste am 9. Mai 1600 ab," am Tage, nach dem ihm sein Reisepaß ausgehändigt war, von dem sich eine Abschrift erhalten hat. Im Gegensatz zu seinen Landsleuten sollte er aber nicht als Unterjochter, sondern als Sieger heimkehren, der die fremden Eindrücke bezwungen und seinem Temperament untergeordnet hatte. —

Die erste Etappe auf der Reise nach dem Lande seiner Sehnsucht, die ihn gewiß auf dem kürzesten Wege, durch Deutschland und Tirol, dorthin geführt haben wird, war Venedig, die Heimat der großen Farbenkünstler, von denen er schon manche Probe ihrer Kunst gesehen haben mochte. Mit leidenschaftlichem Eifer warf er sich auf das Studium der Großmeister, eines Tizian, eines Paul Veronese, eines Tintoretto, und des letzteren mächtiges Pathos und kühne, oft gewaltsame Dramatik übten auf den Feuergeist des jungen Vlamen, wie man bald in dessen eignen Werken gewahr wird, den tiefsten Eindruck. Um diese Eindrücke nach Möglichkeit festzuhalten, kopierte er, was ihm irgend erreichbar war. Lange kann Rubens' Aufenthalt in Venedig aber nicht gewährt haben. Denn schon im Juli des Jahres 1600 fügte es ein freundlicher Zufall, daß sein Leben und seine Tätigkeit eine bestimmte Richtung erhielten. In einer Herberge lernte er einen jungen Edelmann kennen, der zum Gefolge des gerade in Venedig anwesenden Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua gehörte. Diesem zeigte er Bilder und Zeichnungen von seiner Hand, und der Edelmann legte sie seinem Herrn vor, der für Kunst und Künstler offenes Herz und offene Hand hatte und gerade eines Malers für verschiedene Zwecke bedurfte, besonders zur Anfertigung von Kopien nach berühmten Meisterwerken seines Besitzers, die er zu Geschenken an befreundete Fürstenhöfe zu verwenden pflegte. Der Herzog nahm Rubens sofort in seinen Dienst, und dieser hat es niemals zu bereuen gehabt, da sein Herr ihm für seine eignen Arbeiten freie Hand ließ und ihm nach Möglichkeit jede Erleichterung seines Dienstes gewährte. Rubens hat das auch dankbar empfunden, und noch nach zwanzig Jahren rühmte er in einem



Isabella von Este
Kopie von Rubens nach Tizian



Bildnis einer Venezianerin
Kopie von Rubens nach Tizian

Briefe an einen gelehrten Freund dem Herzogspaar von Mantua nach, daß er von ihm „jedwede gute Behandlung erfahren habe.“

Was Rubens bei seiner schnellen Abreise von Venedig fahren lassen mußte, fand er in Mantua reichlich ersetzt. Das Haus Gonzaga besaß Kunstschätze von unermeßlichem Wert, die Rubens nach Herzenslust genießen und kopieren konnte, sei es im Auftrage seines fürstlichen Herrn, sei es zu eignem Nutzen. Hier wurde er zuerst mit edeln Schöpfungen der Antike bekannt (S. 6), hier lernte er Tizian, Correggio, Mantegna (S. 9) und viele andre noch intimer kennen, als er es in Venedig vermocht hatte, und durch die Fresken des Giulio Romano in den Schlössern Mantuas wurde ihm die Kunde von der monumentalen Kunst eines Michelangelo vermittelt. Als Kopist gewann er bald eine solche Fertigkeit, daß selbst erfahrene Maler, wie wir aus sicheren Zeugnissen wissen, seine Kopien nach Tizian für Originale gehalten haben (S. XV). Der Maler Sustermans, der später mit Rubens in persönlichem und brieflichem Verkehr gestanden hat, erzählte von ihm, daß er Tizian „so in sein Herz geschlossen hätte, wie eine Dame ihren wirklichen Geliebten.“ Nach Rubens' Meinung hätte Tizian „erst der Malerei ihre Würze gegeben.“ Der Einfluß Tizians auf Rubens' eignen Stil tritt freilich nicht so sehr in seinen Jugendarbeiten hervor, obwohl es auch dafür Beispiele gibt (S. 2), als in den Werken seines Mannesalters, besonders nachdem er sich während seines zweiten Aufenthalts in Madrid mit den Meisterwerken Tizians noch inniger vertraut gemacht hatte.

Auch zur Betätigung seiner eignen schöpferischen Kraft wurde dem jungen „pittor fiammingo“, wie er in den seine Person betreffenden Briefen und andern Schriftstücken gewöhnlich genannt wird, bald Gelegenheit geboten. Der Statthalter der spanischen Niederlande, Erzherzog Albert von Oesterreich, hatte beschlossen, für die Kapelle der heiligen Helena in der Kirche Santa Croce in Gerusalemme in Rom, deren Titularherr er während der Zeit seines Kardinalats gewesen war, ein Altarbild zu stiften. Er beauftragte den Geschäftsträger der spanischen Niederlande in Rom, Jean Richardot, einen geeigneten Maler für die Ausführung des Altarwerks, „das 100 oder 200 Taler kosten durfte,“ auszuwählen, und Richardots Wahl fiel auf Rubens, dem der Herzog von Mantua den dazu nötigen Urlaub auch erteilte. Im Juli 1601, also ein Jahr nachdem er in den Dienst des Herzogs getreten war, traf Rubens in Rom ein, und damit hatte er das höchste Ziel seiner Sehnsucht erreicht. Noch konnte er die in Venedig und Mantua empfangenen Eindrücke kaum verarbeitet haben, als sich abermals eine Welt von ungeahnten Herrlichkeiten vor ihm auftat, vornehmlich die der Antike, die ihm hier ihre gewaltigsten Offenbarungen bot. Neben den antiken Bildwerken, die Rubens erst die Welt des Altertums, die er bis dahin nur aus Büchern gekannt hatte, greifbar und lebendig machten, forderten aber auch Michelangelo und Raffael ihr Recht, und zahlreiche Zeichnungen von ihm legen Zeugnis ab, wie eifrig er sich in ihr Studium, besonders das des ersteren, versenkt hat. Einem Feuergeiste wie Rubens ist es zuzutrauen, daß ihm der kühne Wagemut der Jugend schon beim ersten Anblick von Michelangelos jüngstem Gericht den Gedanken eingab, mit ihm gerade in dieser Darstellung zu wetteifern, die die Phantasie wie das technische Wissen und Können des Malers zu den höchsten Anstrengungen anspornt. Ein Versuch wenigstens, dem Titanen nahezukommen, scheint Rubens' italienischer Zeit anzugehören (S. 34). Endlich drängten sich auch einige Künstler, die gerade im Zenit ihres Ruhmes standen, gebieterisch in den Gesichtskreis des jungen Malers: insbesondere Annibale Carracci, der damals die Fresken im Palazzo Farnese malte, und Caravaggio, der Rubens vielleicht als der Nachahmungswürdigste von allen erschien, weil seine robuste Art, sein kräftiger, rücksichtsloser Naturalismus verwandte Saiten in seinem Innern zum Klingen brachten.

Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß das Altarwerk nicht allzu rasche Fortschritte machte. Im Januar 1602 war erst das Mittelbild fertig, und der Herzog mußte um einen neuen Urlaub angegangen werden, der bis zum April dauerte. Dann muß das Ganze vollendet gewesen sein. Alle drei Bilder (S. 3—4) spiegeln die empfangenen Eindrücke getreulich wieder: die heilige Helena in ihrer statuarischen Haltung und Bildung den Einfluß der antiken Plastik, die Dornenkrönung den der Carracci und Caravaggios zusammen, und für die Kreuzesaufrichtung hat er sogar ein in Venedig gesehenes Bild Tintorettos in ziemlich enger Anlehnung benutzt. Diese Kreuzesaufrichtung war der Keim, aus dem sich später das Mittelbild des großen Altarwerks in der Kathedrale von Antwerpen herausbilden sollte.

In Mantua hatte der Herzog inzwischen seinen Maler zur Ausführung einer wichtigen Sendung ausersehen. Es war dem Herzog aus politischen Gründen darum zu tun, sich den spanischen Hof günstig zu stimmen, und zur Erreichung dieses Zieles hatte er beschlossen, Rubens mit einer Fülle von Geschenken abzusenden, die dem König Philipp III. von Spanien, dem Herzog von Lerma, seinem ersten Minister, und andern Würdenträgern des Hofes überreicht werden sollten: eine prunkvolle Karosse, Pferde, Kanonen, Bilder und andre Kunstgegenstände, Kleinodien und dergleichen mehr. Vielleicht mochte es auf die Bilder besonders ankommen, die freilich nur Kopien berühmter Werke waren, die aber gerade darum in das richtige Licht gestellt zu werden verlangten, weshalb gerade Rubens nach Spanien geschickt wurde. Im März 1603 trat er von Livorno aus die Seereise nach Spanien an, nach seiner Ankunft dauerte es aber noch mehrere Monate, ehe er sich in Valladolid, der damaligen Residenz des Hofes, seines Auftrages entledigen konnte. Dieser Aufschub kam ihm aber gerade recht, da auf der langen Landreise bis Valladolid mehrere Bilder völlig verdorben worden waren. Rubens machte sich schnell an die Arbeit, stellte, so gut es ging, das Beschädigte wieder her und malte zwei Bilder neu hinzu, die Gestalten des Heraklit und des Demokrit, des weinenden und des lachenden Philosophen (S. 16). Trotz der schnellen und darum auch sehr flüchtigen Ausführung fanden diese Bilder bei ihrer Ueberreichung den vollen Beifall des Herzogs von Lerma, der, wenn man Rubens' Urteil trauen darf, durch die Leistungen der einheimischen Maler nicht allzusehr verwöhnt gewesen sein mag. In einem Briefe an den herzoglichen Sekretär Chieppio in Mantua, seinen Gönner und Beschützer, klagt Rubens nämlich „über die unglaubliche Unzulänglichkeit und Trägheit dieser Maler, deren Manier übrigens — Gott bewahre mich, ihr in irgend etwas ähnlich zu werden — ganz und gar von der meinigen verschieden ist.“ Die Zeit von Velazquez und Murillo war eben noch nicht angebrochen, und die spanischen Maler, die zumeist nur im Dienst der Kirche zu arbeiten gewohnt waren, vermochten sich den Bedürfnissen und Wünschen des Hofes nur schwer anzubequemen. Ueberdies ist es von jeher die Eigentümlichkeit der höfischen Atmosphäre gewesen, daß fremdländische Gewächse darin stets besser gediehen sind als einheimische. Das sollte auch Rubens zu seinem Vorteil erfahren, da der Herzog von Lerma nicht nur eine Bilderreihe: Christus und die zwölf Apostel in Halbfiguren (S. 10—15), sondern auch sein Reiterbildnis bei ihm bestellte, das leider verschollen ist. Es muß den Spaniern gewaltig imponiert haben, da sich danach der Ruf verbreitete, daß Rubens in dieser Gattung von Malerei ganz Besonderes leiste. Dagegen hat sich ein zweites Reiterbildnis aus dieser Zeit erhalten, wie vermutet wird, das des Herzogs von Infantado, das bis vor kurzem als ein Werk des Velazquez gegolten hat (S. 9).

Trotz dieser Erfolge hatte Rubens die größte Eile, nach Italien zurückzukehren. Er lehnte sogar einen Auftrag seines Herzogs, seinen Rückweg über Frankreich zu nehmen und dort einige Bilder für die „Schönheitsgalerie“ seines Herrn zu malen, ab und

kehrte auf direktem Wege nach Mantua zurück, wo seiner ein großer Auftrag harrte. Der Herzog hatte beschlossen, durch ihn für die Jesuitenkirche in Mantua, wo seine Mutter ihre letzte Ruhestätte gefunden hatte, ein großes, dreiteiliges Altargemälde ausführen zu lassen. Es sollte in der Mitte die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit durch die Familie Gonzaga, auf den Seitenbildern die Taufe und die Verklärung Christi darstellen. Diesen Werken ist es wie fast allen Bildern aus Rubens' italienischer Zeit sehr übel ergangen. Das Mittelbild wurde im Jahre 1797 durch einen französischen Kommissar in mehrere Stücke zerschnitten, von denen nur zwei übriggeblieben sind (S. 21). Aus einer alten Beschreibung geht hervor, daß die Bildnisse der Söhne und Töchter des Herzogs und, was schmerzlicher ist, die Figur eines herzoglichen Leibgardisten, dem Rubens seine eignen Züge gegeben hatte, verloren gegangen sind. Die beiden Seitenbilder (S. 22 u. 23) sind wenigstens ganz geblieben, befinden sich aber in einem so traurigen Zustande, daß sich eigentlich nur noch über die Kompositionsmotive und über die Charakteristik der Figuren, nicht mehr über die Köpfe urteilen läßt. Mit der Unbefangenheit des lernbegierigen Kunstjüngers, der sein Gut nimmt, wo er es findet, hat er in diesen drei Bildern alle seine Studien zusammengefaßt, gleichsam als wollte er Rechenschaft ablegen von allem, was er gesehen und in sich aufgenommen. In den Bildnisfiguren des Mittelbildes zeigt sich die energische Art und zugleich die Repräsentationskunst Tintorettos, in dem Bilde der Taufe Christi hat Rubens Michelangelo und Raffael zusammengetan, indem er für die rechte Hälfte der Komposition Motive aus Michelangelos Schlachtkarton mit dem Ueberfall der badenden Soldaten, für die linke eine Darstellung aus Raffaels Loggien benutzte, und das Bild der Verklärung ist durch Raffaels Transfiguration eingegeben, aber in den Einzelbildungen von der mächtigen Formenwelt Michelangelos beherrscht. Auf die koloristische Haltung der drei Bilder scheinen besonders Paul Veronese, Tintoretto und Caravaggio eingewirkt zu haben.

Lange hielt es Rubens aber nicht in Mantua aus, da es ihn mit Macht nach der Zentralsonne der italienischen Kunst zurückzog. Schon Ende November 1605 war er wieder in Rom, wo er mit seinem Bruder Philipp zusammentraf und fast anderthalb Jahre lang mit ihm zusammen wohnte und lebte, wozu sein fürstlicher Herr ihm mit größter Langmut immer wieder den Urlaub verlängerte. Die Begeisterung für die Antike hielt auch die geistigen Interessen der Brüder eng verbunden, und Peter Paul war dem Bruder ebensosehr als Zeichner von antiken Bildwerken für seine gelehrten Zwecke nützlich, wie er selbst für seine Kunst großen Gewinn daraus zog. Ein antikes Bildwerk, den sogenannten sterbenden Seneca, hat er sogar aus dem toten Marmor in die farbige, lebensprühende Sprache seiner Malerei übertragen (S. 28), und die beiden Satyrn in München (S. 20), die unmittelbar aus Mantua in die Dresdner Galerie gekommenen Bilder „Krönung des Tugendhelden“ und „Der trunkene Herkules“ (S. 18 u. 19) scheinen ebenfalls römischen Bildwerken, wahrscheinlich Reliefs, nachgebildet zu sein.

Im Sommer 1606 wurde Rubens von einer schweren Krankheit, einer Brustfellentzündung, befallen, von der ihn ein in Rom praktizierender deutscher Arzt, Dr. Johannes Faber aus Bamberg, heilte. Zum Danke dafür malte Rubens seinem Retter dessen Bildnis, und außerdem schenkte er ihm das Bild eines Hahnes, vor dem ein geschliffener Edelstein liegt (S. 27). Er mag dabei wohl in heiterer Selbstironie an die Fabel von dem Hahne gedacht haben, der aus dem Miste eine Perle herauskratzt, sicher aber auch an die antike Sitte, nach der die von Krankheit Genesenen dem Aeskulap einen Hahn zu opfern pflegten. Johannes Faber, der uns in einem 1651 erschienenen Werke selbst von Rubens' Krankheit und seiner Erkenntlichkeit erzählt hat,

rühmt seinen Patienten in erster Linie als einen „Liebhaber und Kenner von Altertümern“ und spricht dann erst von dem „weit und breit berühmten Maler.“ Er und sein Bruder Philipp „seien einst Schüler von Justus Lipsius gewesen und würdig, als dessen Nachfolger seinen Lehrstuhl einzunehmen.“ An dieses Verhältnis zu dem berühmten Gelehrten erinnert ein in Italien gemaltes Bild unsers Künstlers, das ihn selbst, seinen Bruder und einen andern Schüler des Lipsius, Jan Woverius, um diesen versammelt zeigt (S. 6).

Mit einheimischen Künstlern scheint Rubens nicht viel verkehrt zu haben, und noch weniger mit seinen in Rom weilenden Landsleuten, die sich wegen ihrer ungebundenen Lebensweise und ihrer Zechgelage nicht des besten Rufes erfreuten, während Rubens selbst, wie wir aus bestimmten Zeugnissen wissen, sich großer Mäßigkeit in allen Genüssen befleißigte. Nur mit einem deutschen Maler, dem aus Frankfurt gebürtigen Adam Elsheimer, hat er, wie er später selbst erzählt hat, näher verkehrt, weil er von ihm etwas lernen konnte. Elsheimer, der auch auf Rembrandt durch Vermittlung von dessen Lehrer, Pieter Lastman, einen nicht unbeträchtlichen Einfluß geübt, war ein ausgezeichneter Landschaftsmaler. Den großartigen Motiven, die er aus der römischen Natur schöpfte, pflegte er durch eine auffallende Beleuchtung noch einen besonderen Reiz zu geben, und diese Art landschaftlicher Auffassung hat nicht bloß damals, sondern auch noch in viel späteren Jahren auf Rubens eingewirkt. Dann verstand sich Elsheimer auch auf die Radierung, und Rubens bezeugt selbst, daß er ihn in sein technisches Verfahren eingeweiht, das ihm auch später zustatten kam, als er seine Werke durch Kupferstecher, die in seinem Solde standen, vervielfältigen ließ und dabei selbst mit Retuschen und andern Nachhilfen Hand anlegte.

Was Rubens besonders veranlaßte, bei seinem Herzog immer wieder eine Verlängerung seines Urlaubs nachzusuchen, war der Auftrag zu einem großen Altarbilde, das ihm von der Geistlichkeit der Kirche Santa Maria in Vallicella bestellt worden war. Die Kirche war im Besitze eines wundertätigen Madonnenbildes, das nur an hohen Festtagen gezeigt wurde, und die Verehrung dieses Bildes durch die Schutzheiligen der Kirche sollte auf dem für den Hochaltar bestimmten Gemälde dargestellt werden. Verschiedene Umstände, darunter die Krankheit des Künstlers, verzögerten die Vollendung des Bildes, so daß es ihn sehr schwer traf, als ein bestimmter Befehl des Herzogs ihn im Juni 1607 zur Rückkehr nach Mantua zwang. Er sollte seinen Herrn nach San Pier d'Arena bei Genua begleiten, wo dieser die heiße Jahreszeit zubringen wollte. Rubens war während des Aufenthaltes in Genua, der von Anfang des Juli bis um die Mitte des September dauerte, nicht müßig. Er scheint sogar eine ziemlich lebhafte Tätigkeit als Bildnismaler, von der jedoch nur wenig übriggeblieben ist (S. 29), entfaltet zu haben und dachte auch an die Zukunft, indem er Zeichnungen der glänzendsten genuesischen Paläste, Außen- und Innenansichten, Grundrisse, Querschnitte und so weiter sammelte, um sie später einmal als Vorbilder für die Baukunst in seiner Heimat zu verwerten. Im Gefolge seines Herzogs, der als Gast in mehreren dieser Paläste wohnte, fand er Zutritt bei den vornehmen Familien Genuas, und diese fanden ihrerseits Gefallen an dem feingebildeten jungen Künstler, der sich mit der Gentilezza eines geborenen Edelmannes zu benehmen wußte. Daraus entspannen sich Beziehungen zwischen ihnen und dem Maler, die noch lange Jahre lebendig blieben. Ob Rubens das die Beschneidung Christi darstellende Altarbild in Sant'Ambrogio in Genua damals oder schon früher gemalt hat, läßt sich nicht mehr feststellen (S. 34). Wahrscheinlich erst in diesen letzten Jahren seines italienischen Aufenthaltes. Denn neben die Meister, deren Einwirkung auf Rubens bereits hervorgehoben wurde, tritt hier Correggio zum ersten Male bedeutsam in den Vordergrund. Dessen „Heilige

Nacht“, die sich damals in Reggio befand, hat Rubens eine ähnliche frappante Lichtwirkung eingegeben und auch die Haltung mehrerer Figuren bestimmt, und desselben Meisters Madonna des heiligen Georg, die damals noch in derselben Kirche in Modena hing, für die sie gemalt worden war, hat er in einer noch erhaltenen Zeichnung kopiert. Reggio und Modena waren Orte, die er auf seinen Reisen von Mantua nach Rom berühren mußte oder doch leicht aufsuchen konnte. Aus der Madonna des heiligen Georg hat er die Gestalt dieses Heiligen für seinen Ritter Maurus benutzt, der vorn links auf seinem für die Kirche Santa Maria in Vallicella bestimmten Altarbilde steht, das Ende 1607 oder Anfang 1608 vollendet war.



Madonna mit Engeln. Zeichnung im Museum zu Grenoble

Als das Bild auf dem Hochaltar aufgestellt wurde, mußte Rubens zu seinem Verdruß sehen, daß die Beleuchtung so schlecht und die Reflexe so störend waren, daß der von ihm aufgewendete Fleiß ganz und gar nicht zur Geltung kam. Auch seine Auftraggeber mochten nicht befriedigt gewesen sein, und so entschloß sich der Künstler ein neues Bild zu malen. Aus dem einen Bild wurden aber ihrer drei, indem er die Komposition auf ein Mittelbild mit der von Engeln umgebenen Madonna und zwei Seitenbilder verteilte, deren jedes drei Heilige aufnahm (S. 36 u. 37). Zur Vermeidung der Reflexe wählte er statt der Leinwand Schiefer, der das Licht weniger stark zurückstrahlt. Seine Schaffenslust war groß genug, daß er von der ursprünglichen Komposition nichts weiter als die Gestalt des heiligen Georg benutzte. Obwohl er in einem vom 28. Oktober 1608 datierten Brief, worin er die Vollendung des Werkes nach Mantua meldete, von ihm rühmte, daß es, wenn er sich nicht täusche, „das am wenigsten schlecht gelungene von seiner Hand sei,“ so können wir uns seinem Urteil nicht anschließen. Die erste Fassung des Bildes, das er nach einem vergeblichen Versuch, es an den Herzog von Mantua zu verkaufen, mit in die Heimat nehmen mußte (S. 35), macht schon durch die Geschlossenheit der Komposition einen günstigeren Eindruck, dann aber auch durch die größere Tiefe und Innigkeit der Charakteristik der Heiligen, die auf den beiden Seitenbildern in Santa Maria in Vallicella aussehen, als wären antike Marmorfiguren von kolossaler Größe mit einem matten Farbenschimmer überzogen worden.

In demselben Briefe, in dem Rubens von der Vollendung seines Werkes spricht, entschuldigt er sich wegen seiner „Impertinenz“, da er nach so langer Abwesenheit

um einen abermaligen Urlaub bitten müsse. Vor einigen Tagen habe er die betrübende Nachricht empfangen, daß seine zweiundsiebzigjährige Mutter an Asthma auf den Tod erkrankt sei und er darum sofort in die Heimat eilen müsse. Er bittet den Adressaten, den Sekretär des Herzogs, dies Serenissimus mit dem Ausdruck seiner steten Dienstbereitschaft zu melden und mit dem festen Versprechen, daß er so bald wie möglich nach Mantua zurückkehren werde. „Salendo a cavallo“ — im Begriff zu Pferde zu steigen — so schließt er in höchster Eile diesen Brief; aber die Eile war umsonst. Schon am 19. Oktober, neun Tage vor der Abreise ihres Sohnes, hatte die edle Frau, die so unendlich viel für die Ihrigen gelitten und getan, die sorgenden Augen für immer geschlossen, und Rubens konnte nur noch an ihrem Grabe weinen und ihr Andenken ehren, indem er das Altarbild, das er mitgenommen, in die Kapelle stiftete, in der sie ihre letzte Ruhestätte gefunden.

Wie fest auch Rubens entschlossen sein mochte, sein Versprechen zu halten und nach Italien zurückzukehren, dessen Kunstschätze er noch lange nicht erschöpft zu haben meinte, so entschied sich doch sein Schicksal anders. Mit jeder Woche, die er in der Heimat länger verweilte, knüpften sich neuere und engere Bande. Sein Bruder Philipp war auch wieder daheim, und die Regenten der Niederlande, Erzherzog Albert und Isabella, wandten dem jungen Künstler, dessen Ruf nun schon bis zu ihnen gedrungen war, ihre Gunst zu. Sie ernannten ihn am 23. September 1609 zu ihrem Hofmaler mit einem Jahresgehalt von 1500 Gulden und ehrten ihn durch eine goldene Kette; aber stärker als durch sie sollte Rubens bald durch eine andre gefesselt werden. Sein Bruder Philipp hatte die Schwester der Gattin des Antwerpener Stadtschreibers Jan Brant geheiratet, und bei dem steten Verkehr in dieser hochangesehenen Familie lernte Rubens die Tochter des Ehepaares, Isabella, kennen und lieben. Am 13. Oktober 1609 führte er sie als sein Weib heim, und damit besiegelte er gewissermaßen seinen Entschluß, sich in Antwerpen niederzulassen, wenn er sich auch zunächst noch kein eignes Heim gründete, sondern im Hause seines Schwiegervaters Wohnung nahm. Mit Italien hatte er damit aber keineswegs abgeschlossen. Oft genug mag er sich mit dem Gedanken getragen haben, auf kürzere oder längere Zeit dorthin zurückzukehren, und mit Italiens Kunst suchte er in stetem Zusammenhang zu bleiben, indem er alles an sich brachte, was sich ihm an antiken Bildwerken oder an Gemälden berühmter Meister zum Kaufe bot.

Sein eigne Kunst hatte von der italienischen so viel aufgenommen, daß es für ihn wichtiger war, die empfangenen Eindrücke zu klären und mit seinem Temperament ins Gleichgewicht zu bringen, als nach neuen zu suchen. Vorerst schäumte und gärte der junge Most noch gar gewaltig, und es dauerte mehrere Jahre, bis „das Riesenmaß der Leiber,“ in das sich Rubens durch das Studium der antiken Statuen und der Gestalten Caravaggios und der Carracci hineingelebt hatte, wieder auf den menschlichen Durchschnitt zurücksank, bis die massigen Glieder, die wulstigen Muskulaturen und andre Uebertreibungen wieder dem schönen Ebenmaß aller Teile des Körpers wichen und bis die scharfen Gegensätze zwischen Licht und Schatten, die grellen, hell und hart leuchtenden Höhen und die schwarzen, undurchsichtigen Tiefen sich zu einer sanfteren und doch farbenkräftigen Harmonie vereinigten. Als er wieder die naive Farbenfreude seiner malenden Landsleute mit unbefangenen Augen zu betrachten gelernt hatte, bildete er nach und nach seinen malerischen Stil um und gewährte der eignen Leuchtkraft der Lokalfarben wieder größeren Spielraum. Nicht wenig mag dazu später das häufige Zusammenwirken mit Jan Breughel beigetragen haben, mit dem ihn nahe freundschaftliche Beziehungen verbanden.

Rubens hat die Uebertreibungen und Unausgeglichenheiten, die die Werke der

etwa die Zeit bis 1612 umfassenden ersten Periode seines Schaffens in der Heimat kennzeichnen, selbst empfunden. Denn wo sich ihm später die Gelegenheit dazu bot, hat er Bilder aus dieser Zeit überarbeitet und mit seinen inzwischen gereiften koloristischen Empfindungen in Einklang zu bringen gesucht. Das ist besonders mit zwei Hauptwerken geschehen, die in den Jahren 1609 und 1610 kurz hintereinander entstanden sind: mit der im Auftrage des Magistrats von Antwerpen gemalten, später nach Madrid gekommenen Anbetung der Könige (S. 41) und mit dem für die Walpurgiskirche gemalten dreiteiligen Bilde der Kreuzesaufrichtung, das später in der Kathedrale von Antwerpen, gegenüber der Kreuzabnahme, aufgestellt worden ist und, ohne dazu künstlerisch berechtigt zu sein, den Ruhm teilt, der von dieser Meisterschöpfung ausstrahlt (S. 44). Denn gerade in diesem Bilde macht sich das Ungestüm des Rubensschen Jugendstils, die kolossalen Figuren, die Gewaltsamkeit der Bewegungen und die Uebertreibungen in der Betonung der Muskulatur, als ob sich der Künstler auf sein anatomisches Wissen etwas zugute getan hätte, am unangenehmsten bemerkbar. Daß Rubens aber auch schon damals, wenn seine Seele danach gestimmt war, seiner Palette die reichste Farbenpracht in hellem Lichte entlocken konnte, zeigt das herrliche Doppelbildnis, das ihn und seine junge Frau kurz vor oder kurz nach der Vermählung darstellt, das Denkmal seines jungen Glücks, das uns durch seine äußere Erscheinung begreiflich macht, weshalb sich dieser eben erst aus Italien heimgekehrte Künstler rasch aller Herzen gewann und sich eine Bahn öffnen konnte, auf der er schnellen Schritts zur höchsten Staffel des Ruhmes gelangen sollte (S. 40). Am Hofe des Herzogs von Mantua hatte er sich an prächtige Kleidung und vornehme Lebensführung gewöhnt, und diese Neigung brachte er auch in die neuen Verhältnisse trotz ihres bürgerlichen Zuschnitts mit. Wie in der geschmackvollen, reichen Kleidung, zu der er auch seine junge Frau zu bestimmen wußte, unterschied er sich auch in seinen Lebensgewohnheiten von seinen Kunstgenossen, die den „Grand seigneur", der seine eignen Wege ging, gewiß mit mehr Neid als Bewunderung betrachteten, es aber vorzogen, sich wegen seiner unerhörten Erfolge und seiner Verbindungen mit allerlei hohen Herren um seine Gunst zu bewerben.

Denn jene ersten von Rubens in der Heimat gemalten Bilder müssen trotz der Mängel, die unser kritisches Auge an ihnen entdeckt, ein gewaltiges Aufsehen erregt und namentlich in der jungen Malerwelt eine wahre Revolution hervorgerufen haben. Aufträge über Aufträge traten an den jungen Meister heran, die Bilder, die er ohne Auftrag malte, fanden rasch Liebhaber, und lernbegierige Schüler drängten sich in solchen Mengen vor der Tür seiner Werkstatt, daß er schon zu Anfang des Jahres 1611 guten Freunden und Gönnern die Bitte um Annahme eines Lehrlings abschlagen mußte. In einem vom 11. Mai 1611 datierten Briefe an den Kupferstecher Jacques de Bye sagt er, daß er „ohne jede Uebertreibung über hundert habe abweisen müssen," und daß einige für etliche Jahre bei andern Meistern untergebracht seien, um dort die Zeit abzuwarten, wo in seiner Werkstatt eine Stelle frei werden würde.

Wenn man die beträchtliche Zahl der Bilder, die Rubens in den Jahren 1609 bis 1615 gemalt hat oder die, vorsichtiger ausgedrückt, in seiner Werkstatt entstanden sind, nach ihrem stofflichen Inhalt gruppiert, wird man finden, daß sich die biblischen und die profanen Stoffe so ziemlich die Wage halten, daß aber unter den letzteren die antike Mythologie alles übrige, Bildnisse, Landschaften und dergleichen, weit überwiegt. Die geistige Atmosphäre der damaligen Zeit war so sehr, man möchte sagen so völlig mit griechisch-römischer Klassizität gesättigt, daß für andre Interessen kein Raum mehr blieb. Die Politik beschäftigte nur die Leute, die von Berufs wegen damit zu tun hatten, und außer ihnen höchstens noch einige erlesene Geister, die an dem Wechsel-

spiel diplomatischer Intrigen ein besonderes Gefallen fanden, und die Verwaltungsgeschäfte der engeren Heimat mußten mit Rücksicht auf die spanische Obrigkeit so vorsichtig und zurückhaltend geführt werden, daß auch der eifrigste Patriotismus vor der Beteiligung daran zurückschreckte. Ohne Gefahr an Leib und Seele zu nehmen, konnte man sich außerhalb des Dunstkreises der kirchlichen Autoritäten nur in der Welt des Altertums bewegen, und darum fanden die Bilder, in denen Rubens diese Welt lebendig machte, willige Abnehmer unter den vornehmen Kunstfreunden und Kunstsammlern. Solche Bilder waren schon früher in Mengen von den italienisch geschulten Niederländern gemalt worden. Aber wie ganz anders sahen die von üppigster Gliederfülle, von leidenschaftlicher Glut und Sinnlichkeit, von herrlichster Körperschönheit strotzenden Gestalten aus, die Rubens den blut- und leblosen, in hohlem Manierismus erstarrten Schatten seiner Vorgänger gegenüberstellte! Es ist gewiß, daß Rubens damit auch Neigungen der Kunstliebhaber entgegenkam, die mehr ihre Freude an den unverhüllten Nacktheiten der Götter und Menschen als an den Vorgängen aus der Mythologie hatten, die dazu den Vorwand gegeben. Wählte er doch auch aus dem Alten Testament gern solche Motive, bei denen er, vielleicht sogar mit besonderer Rücksicht auf jene Art von Kunstliebhabern, weibliche Körperschönheit mehr oder weniger enthüllen konnte, wie zum Beispiel Loth und seine Töchter (S. 54), Simson und Delila (S. 68), Judith und Holofernes, und am häufigsten die von den Greisen überraschte Susanna im Bade, deren verschiedene Darstellungen so großen Beifall gefunden haben müssen, daß er sie später zu größerer Verbreitung auch in Kupfer stechen ließ.

Es wäre aber durchaus verkehrt, aus dieser Vorliebe für die heitere Sinnenwelt der Antike, die Rubens übrigens sein ganzes Leben lang begleitete, einen Schluß auf seine eigne Sinnesart zu ziehen. Die Bacchanalien, die er malte, lebte er nur in seiner Phantasie, nicht in der Praxis durch. Er war im Gegenteil von äußerster Mäßigkeit, war ein Frühaufsteher, der immer, bevor er an seine Arbeit ging, die Messe hörte, und teilte dann seine Tätigkeit so ein, daß sie ihm den größten Nutzen brachte, geistigen wie materiellen. Sein reger, immer auf neue Nahrung bedachter Geist litt es nicht, daß er sich nur mit einer Angelegenheit beschäftigte. Das Malen allein nahm ihn nicht so völlig in Anspruch, daß sein Geist daneben nicht noch zu andrer empfangender Tätigkeit fähig gewesen wäre. Wie von seinen italienischen Biographen erzählt wird, daß ihn der Herzog von Mantua einst betroffen haben soll, wie er beim Malen Verse Virgils mit lauter Stimme vortrug, um sich das Ohr mit dem Wohllaut der Rhythmen zu sättigen, so wird ein Gleiches aus späterer Zeit von dem dänischen Arzt Dr. Otto Sperling berichtet, der bei Rubens im Jahre 1621, in einer Zeit angespanntester künstlerischer Tätigkeit, Zutritt fand und über seine Beobachtungen in seiner Selbstbiographie folgendes erzählt: „Wir besuchten auch den weitberühmten und kunstreichen Maler Rubens, den wir gerade bei der Arbeit trafen, wobei er sich zugleich aus dem Tacitus vorlesen ließ und daneben einen Brief diktierte. Da wir uns nun still verhielten und ihn durch Reden nicht stören wollten, begann er selbst mit uns zu sprechen und fuhr dabei ununterbrochen fort in seiner Arbeit, ließ sich weiter vorlesen, hörte nicht auf, den Brief zu diktieren, und antwortete auf unsre Fragen."

Bei einer so aufreibenden Tätigkeit blieb für üppige Gelage und Zügellosigkeiten andrer Art freilich keine Zeit. Es scheint aber auch, daß Rubens und seine Zeitgenossen Darstellungen, die heute viele Beschauer verletzen oder doch beunruhigen und in Verlegenheit setzen, mit viel größerer Unbefangenheit betrachteten als die Menschen unsrer Zeit, die durch Erziehung, Gewöhnung, oft auch durch gewaltsame Unterdrückung sinnlicher Regungen diese schöne Unbefangenheit verloren haben. Trug man

doch, wie uns ein Gemälde im Stockholmer Museum bezeugt, kein Bedenken, ein Bild, das einen so unzweifelhaft anstößigen Gegenstand wie den trunkenen Loth mit seinen Töchtern und noch dazu mit unverhüllter Deutlichkeit behandelt, in einem Familienzimmer aufzuhängen. Vielleicht war es gar, wie man glaubt, Rubens' eignes Wohngemach, sicher aber das einer befreundeten Familie (S. XXV). Was in der Bibel stand, war ohne weiteres darstellbar und bedurfte nicht erst der Approbation der geistlichen Behörden, die zugleich das Sittenwächteramt übten. Wie wenig übrigens Rubens selbst bei solchen Darstellungen an Erregung der Sinne dachte oder gar auf niedrige Triebe spekulierte, dafür spricht die Tatsache, daß er einen Stich nach einer Susanna im Bade der holländischen Dichterin Anna Roemer Visschers „als ein seltenes Musterbeispiel der Schamhaftigkeit" widmete. Das schließt freilich nicht aus, daß es auch schon zu Rubens' Zeit Leute gegeben hat, die gegen solche Bilder empfindlicher waren. Schrieb doch der Engländer Sir Dudley Carleton im Jahr 1618 an Rubens, als dieser ihm eine Susanna im Bade zum Kauf angeboten: „Die Susanna dürfte schön genug sein, um selbst Greise verliebt zu machen. Was die Keuschheit ihrer Haltung betrifft, so darf mein Zartgefühl sich nicht über das Werk eines Mannes von Ihrer Vorsicht und Diskretion beunruhigen." Da er das Bild schließlich gekauft hat, hat Rubens damit selbst vor englischer Prüderie bestanden.

Aber nicht bloß durch mythologische und verwandte Darstellungen machte sich Rubens bei seinen hohen Gönnern beliebt. Nicht geringeren Beifall fanden seine Jagden auf exotische und heimische Tiere des Waldes, und gerade in solchen Gegenständen konnte sich sein auf das leidenschaftlich Dramatische gerichtetes künstlerisches Temperament mit besonderer Verve ergehen. Er versichert selbst, daß er diese Löwen, Tiger und Leoparden nach der Natur gemalt, und eine Reihe von Zeichnungen bezeugt, wie eifrig diese Naturstudien waren, wie er diese Tiere in allen Stellungen, Bewegungen und Lagen beobachtet und darin auf seinen Zeichenblättern festgehalten hat. Gelegenheit genug wird er dazu in Antwerpen gefunden haben, wo die Schiffe aus fremden Zonen zuerst ihre kostbare Ladung ans Land setzten. Außer Löwen, Tigern und Leoparden waren es Wölfe, Bären, wilde Schweine, Hirsche und Füchse, mit denen Jäger zu Fuß und zu Pferde auf seinen Bildern, oft in verzweifeltem Kampf, ihre Kräfte maßen, und gelegentlich geht die Jagd auch auf ein so außergewöhnliches Wild wie Flußpferde und Krokodile (S. 109). Auf die gewaltige Bewegung, die diese Bilder wie ein Sturmwind durchbraust, tat sich Rubens etwas ganz Besonderes zugute. Das war seine eigentliche Domäne, und darin kam ihm in Antwerpen niemand gleich, selbst der Spezialist der Tiere und Jagden Franz Snyders nicht, den Rubens selbst in einem seiner Briefe als trefflichen Maler toter Tiere rühmt. Aber lebende Tiere zu malen, das heißt so, wie es Rubens zu tun liebte, in rasender Wut die Menschen anfallend und zerfleischend oder in wildester Flucht dahinstürmend, das sei Snyders' Sache nicht.

Die erste dieser Jagden — es ist die berühmte Löwenjagd in der Münchner Pinakothek — erhielt ein deutscher Fürst, Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Zweibrücken-Neuburg, der zugleich der erste auswärtige Fürst war, der Rubens mit großen Aufträgen zu Altar- und Andachtsbildern bedachte. In seinem Auftrage hat er wohl auch die erste Darstellung des jüngsten Gerichts (S. 107) gemalt, dessen Komposition ihn schon in Italien unter dem unmittelbaren Einfluß Michelangelos beschäftigt hatte und ihn seitdem nicht wieder losließ. Unerschöpflich ist seine Phantasie in der Erfindung immer neuer Wendungen, Verschlingungen und Verzerrungen der kopfüber herabstürzenden oder sich überschlagenden Körper, und dieser Phantasie gehorcht ein bis dahin nie gesehenes zeichnerisches Können, das das ganze Knochen- und Muskelsystem des menschlichen Körpers mit staunenswertem Wissen beherrscht, so daß jede



Ein Salon im Hause von Rubens. Nach einem Gemälde im Museum in Stockholm

dieser Kompositionen mit dem Scheine grauenerregender Naturwahrheit erfüllt wird. Nicht weniger erschütternd als dieser Sturz menschlicher Leiber in unermeßliche Tiefen ist der Ausdruck der Gesichter der Verworfenen, in denen sich die schon zum Wahnsinn gesteigerte Todesangst in den verschiedenen Formen widerspiegelt, wie sie die verschiedenen Temperamente erzeugen. Dabei steht oft das Groteske neben dem Tragischen, ohne daß dadurch ein Mißklang in dieses Drama der furchtbarsten Vernichtung hineinschrillt.

Die Fülle der Gesichte, die sich dem Künstler bei seinen unablässig auf diesen Gegenstand gerichteten Studien darbot, war so gewaltig, daß er sie bei einer oder mehreren zusammenfassenden Darstellungen des jüngsten Gerichts nicht bezwingen konnte. Auf der einen Seite der Höllensturz der Verdammten, auf der andern Seite das Aufsteigen der Seligen zu dem auf sie herabstrahlenden Himmelsglanze. Diese Verbindung der Gegensätze konnte auf einer Leinwand oder einer Holztafel immerhin nur summarisch zur Anschauung gebracht werden. Schon viel mehr von dem Reichtum seines Könnens vermochte Rubens zu zeigen, wenn er jedes für sich allein darstellte, die in feierlichen Rhythmen gleichsam jubilierend zum Himmel schwebenden Auserwählten und den Sturz in die Hölle, in die die Verurteilten, die sich mit der letzten Kraft der Verzweiflung dagegen wehren und aufbäumen, von Teufeln mit echt satanischer Freude hinabgerissen werden (S. 87). Ein verwandtes Motiv ist der Sturz der rebellischen Engel, die der Erzengel Michael mit seinem Flammenschwert aus des Himmels lichten Höhen in die Tiefen der Hölle stürzt (S. 208). Je verschlungener und verworrener der Knäuel der Fallenden war, desto mehr konnte Rubens seine Virtuosität glänzen lassen, desto mehr fühlte er sich in seinem Element, und je riesiger die Fläche war, die er zu bewältigen und zu füllen hatte, desto lieber war sie ihm. So konnte er am 13. September 1621 an den Agenten des Königs Jakob von England, von dem er einen großen dekorativen Auftrag erhoffte, mit gerechtem Stolze schreiben: „Ich bekenne, daß ich durch einen natürlichen Trieb mehr geeignet bin, sehr große Werke als kleine Kuriositäten zu machen. Ein jeder nach seiner Begnadigung. Mein Talent ist derartig, daß noch niemals ein Unternehmen, wie unermeßlich an Größe und Mannigfaltigkeit der Gegenstände es auch sein mag, meinen Mut überstiegen hat.“ Es kam dann freilich auch eine Zeit, wo ihn die Gicht, die Plage des letzten Jahrzehnts seines Lebens, zwang, sich auch mit „kleinen Kuriositäten“ zu befassen, in denen er keine geringere Meisterschaft entfaltete als in seinen großen Dekorationen, daneben aber intimere Reize enthüllte, die man auf den Bildern größeren Umfangs nicht findet.

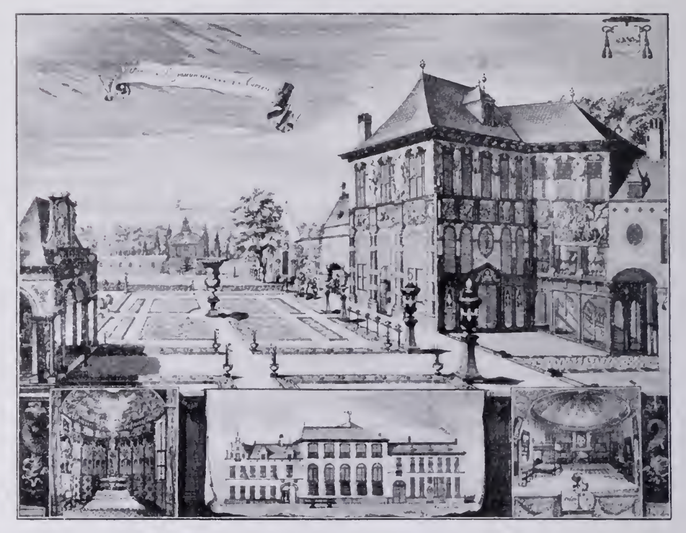
Aber auch in den beiden Jahrzehnten von 1609 bis 1630, wo seine Arbeitskraft wahre Wunder verrichtete, vermochte er bei weitem nicht, alle Aufträge, die ihm zuflossen, mit eigner Hand zu bewältigen. Selbst wenn er es gewollt, hätte ihm die Ungeduld seiner Auftraggeber nicht die Zeit dazu gelassen. Er war übrigens auch ein viel zu guter Geschäftsmann, um nicht das Eisen zu schmieden, solange es heiß war. Schon frühzeitig wußte er den Betrieb seiner Werkstatt mit Hilfe von Schülern so einzurichten, daß er auch bei dem größten Auftrag nicht leicht in Verlegenheit kam und die Liebhaber, namentlich die durchreisenden Fürsten und Edelleute, in seiner Werkstatt immer vorrätige Bilder fanden, aus denen sie ihre Auswahl treffen konnten. Sobald ein bestelltes Gemälde vollendet auf der Staffelei stand, ließ er meist von einem Schüler eine Kopie anfertigen, die er dann mehr oder weniger eingehend überging, mehr oder weniger kräftig „retuschierte“, um ihr gleichsam seinen Handstempel aufzudrücken. Daraus erklärt es sich, daß viele Bilder von Rubens in zwei und mehreren Exemplaren vorkommen und oft ein heftiger Streit entbrennt, welches das Original von seiner eignen Hand ist.

Es ist nicht schwer, die ganz eigenhändigen und die mit seiner wesentlichen Beihilfe ausgeführten Bilder von den Werkstattsbildern zu scheiden, an denen er wenig oder gar nicht mitgewirkt, die aber auch noch als sein geistiges Eigentum zu betrachten sind, weil sie seine Kompositionen wiedergeben und dadurch, daß sie aus seiner Werkstatt unter seinem Namen hervorgegangen sind, beglaubigt werden. Angesichts der enormen Fülle von Bildern, die unter Rubens' Namen gehen — man schätzt sie auf über 3000 —, haben wir uns auf die der ersten Kategorie angehörigen beschränkt, die also Rubens' eignes Lebenswerk als Maler darstellen, und aus der zweiten Kategorie nur die ausgewählt, die Gegenstände behandeln, die in der ersten gar nicht oder in andrer Gestalt vertreten sind.

Je weiter der Auftraggeber entfernt wohnte, desto umfangreicher war die Beteiligung der Schüler an den bestellten Arbeiten, vorausgesetzt, daß die Eigenhändigkeit nicht, was öfters vorkam, durch Vertrag ausbedungen war. Rubens sah sich seine Leute an, und wo er nicht allzu große Kennerschaft voraussetzen durfte oder wo auch die Bezahlung nicht danach war, sandte er getrost Schülerarbeiten in die Fremde, ohne daß er damit seinen Ruhm zu schädigen fürchtete. Einem Kenner sagte er freilich auch, wenn dieser darauf drang, die Wahrheit. So dem schon erwähnten Sir Dudley Carleton, der eine Sammlung von antiken Marmorwerken besaß, die Rubens gern durch Tausch gegen Bilder von seiner Hand in seinen Besitz bringen wollte. Zu diesem Zweck schickte er dem englischen Kunstliebhaber, der damals Gesandter im Haag war, ein Verzeichnis der um diese Zeit (1618) gerade bei ihm vorrätigen Bilder, mit genauer Angabe dessen, was von seiner und was von fremder Hand war. So nennt er an erster Stelle: „Ein gefesselter Prometheus auf dem Berge Kaukasus, mit einem Adler, der ihm die Leber aushackt. Original von meiner Hand, und der Adler ist von Snyders gemacht.“ Es ist das Bild der Oldenburger Galerie, ein durch Rubens selbst bezeugtes Denkmal des Zusammenwirkens der beiden Künstler (S. 50). An sechster Stelle steht: „Ein jüngstes Gericht. Angefangen von einem meiner Schüler nach einem Bilde, das ich in viel größerem Format für den erlauchtesten Fürsten von Neuburg gemalt habe, der mir dafür 3500 Gulden bezahlt hat. Da dieses aber noch nicht vollendet ist, werde ich es ganz mit meiner Hand retuschieren, und so kann es als Original gelten.“ Wie Rubens' Schüler arbeiteten und wie er sie dabei leitete und überwachte, ist uns durch den schon erwähnten dänischen Arzt berichtet worden. Nach seiner Erzählung ließ Rubens ihn und seine Gefährten „durch einen seiner Diener überall in seinem herrlichen Palaste herumführen und uns seine Antiquitäten und die griechischen und römischen Statuen zeigen, die er in großer Menge besaß. Wir sahen dort auch einen großen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine große Oeffnung mitten in der Decke erhielt. Da saßen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, die mit Kreide von Herrn Rubens vorgezeichnet worden waren und auf denen er hier und da einen Farbenfleck angebracht hatte. Diese Bilder mußten sie ganz in Farbe ausführen, bis zuletzt Rubens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte.“ Danach hat Rubens die letzte Hand immer selbst angelegt. Seine Ueberarbeitung war aber nicht immer imstande, das geringere Machwerk eines mäßig begabten Schülers darunter völlig zu verdecken. Geniale Naturen und tüchtige Arbeiter zugleich waren unter seinen Schülern selten. Eigentlich hat er nur einen Schüler und Mitarbeiter gehabt, auf den beides zutrifft, Anton van Dyck. —

Derselbe Künstler, der seine Zeit mit dem Abglanze des heiteren Sinnenlebens erfüllte, der von den Göttern des Olymps auf die Sterblichen herabstrahlt, wußte, wie wir gesehen haben, auch mit grauenerregender Beredsamkeit von den Schrecken des jüngsten Gerichts zu erzählen, um die Menschen, gleichsam als Gegengewicht gegen die heitere

Welt, die er ihnen eröffnet hatte, auf die letzten Dinge vorzubereiten. Mit einer Inbrunst, die nur aus einer echten Frömmigkeit erwachsen sein kann, versenkte er sich aber auch in die Tragödie auf Golgatha. Den am Kreuze seinen Geist aushauchenden Christus hat er, entweder allein in Todesnot und Finsternis (S. 45 u. 46) oder von den Seinigen oder Heiligen umgeben (S. 77, 94 u. 203), in dieser ersten Zeit seines Schaffens häufig dargestellt, häufiger noch die Klage um den vom Kreuze genommenen Leichnam, wobei er Tiefe und Größe fand, ohne des leidenschaftlichen Pathos zu bedürfen (S. 59, 80, 81 u. 148). In dieser Darstellung ist seine Dramatik durchaus innerlich, während



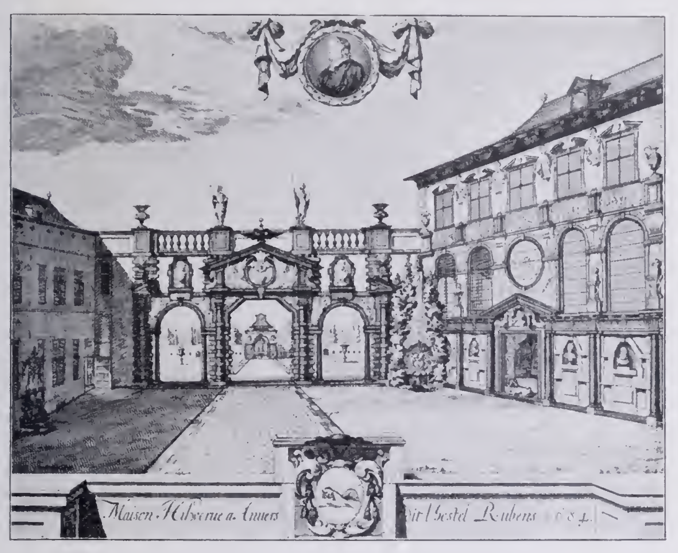
Rubens' Haus und Garten. Nach einem Stiche von Harrewyn (1692)

sie in seiner italienischen Zeit bei dem gleichen Gegenstande leidenschaftlicher, ja wilder Gebärden nicht entraten konnte (S. 38).

Den Uebergang von dieser Periode, in der Rubens noch mit seinen italienischen Erinnerungen rang, bis er das Gleichgewicht seiner Kräfte fand, zu der seines reifen Stiles bildet die Kreuzabnahme in der Kathedrale in Antwerpen (S. 60 u. 61). Wenn man die wohlerwogene, in allen Teilen von höchster Weisheit zeugende Komposition in erster Linie ins Auge faßt, wird man das Bild nicht nur als den Höhepunkt Rubensschen Könnens erklären, sondern es auch zu jenen Werken zählen müssen, die einen Höhepunkt menschlicher Kunstübung überhaupt bezeichnen. Wenn wir eine Wanderung über die höchsten Gipfel der Kunst machen, ladet uns dieses Werk zu besonders längerem Verweilen ein, weil es die stärkste Erschütterung des Schmerzes in jener gehaltenen Ruhe zeigt, die nur die zärtlichste, hingebendste Liebe in gleichgestimmte Herzen bringen kann.

Die an Mitgliedern und Gütern reiche Gilde der Antwerpener Bogenschützen

hatte, auf Veranlassung ihres damaligen Vorstehers, des mit Rubens eng befreundeten Bürgermeisters Nikolaus Rockox, am 7. September 1611 dem Künstler den Auftrag erteilt, für den Altar ihres Schutzheiligen in der Kathedrale, des heiligen Christoph, ein Bild zu malen, das Szenen aus seiner Legende darstellen sollte. Rubens war kurz vorher ihr Nachbar geworden, da er am 4. Januar 1611 ein großes, auf dem damaligen Wapper gelegenes Grundstück erworben hatte, dessen Garten an den der Bogenschützen stieß. Auf diesem Grundstück ließ er im Lauf der Jahre an das vorhandene Haus neue, prächtigere Bauten angliedern, die allmählich das Anwesen zu einem



Rubens' Haus. Nach einem Stiche von Harrewyn (1684)

Palaste ausgestalteten, wie er zu jener Zeit in Antwerpen nicht seinesgleichen hatte. Er, der Fürsten bei sich empfing, wollte an Pracht der eignen Lebenshaltung hinter Besuchern solchen Ranges nicht zurückstehen, und sein fürstliches Einkommen gab ihm die Mittel dazu. Zur Aufbewahrung und würdigen Aufstellung seiner antiken Bildwerke ließ er sich im Garten einen eignen Pavillon bauen, der auch auf mehreren Bildern, auf denen er uns einen Einblick in sein häusliches Leben gewährt, sichtbar ist (S. 320). Er ist noch vorhanden, während Rubens' eigentliches Wohnhaus im Laufe der Jahrhunderte mehrfachen Umgestaltungen unterzogen worden ist, die uns nur noch eine unvollkommene Vorstellung von der ursprünglichen Pracht geben (S. XXVIII u. XXIX).

Da die Geschichte des heiligen Christoph, des Christusträgers, nicht genügenden Stoff bot, um damit ein dreiteiliges Altarbild nebst den Rückseiten der Flügel zu füllen, spann Rubens den der Legende zugrunde liegenden Gedanken weiter aus, indem er alle in den Bereich seiner Darstellung zog, die den Heiland getragen. So ist

auf der Innenseite des linken Flügels der Besuch der Maria, die in ihrem Mutterschoße die göttliche Frucht trägt, bei Elisabeth dargestellt, wobei Rubens sich einer schon in Italien entstandenen Komposition bediente (S. 39), und auf dem rechten Flügel die Darstellung im Tempel, wo der greise Simeon das Kind in den Armen hält, nach dem seine Seele so lange ausgeschaut. Auf dem Mittelbilde sieht man dann alle vereinigt, die den Heiland zum letzten Male tragen wollen, um den teuern Leichnam mit liebevollster Sorgfalt und Behutsamkeit vom Kreuze zu lösen. Der Schutzheilige der Bogenschützengilde, der eigentliche Christophoros, wurde mit dem Eremiten, der ihm mit seiner Laterne zum Weg über den Fluß leuchtet, auf die Außenseiten der Flügel verwiesen.

Um 1612 etwa, bald nach Vollendung der Kreuzabnahme, die darum einen Markstein in Rubens' künstlerischer Entwicklung bezeichnet, hatte sich sein Stil so befestigt, seine malerische Ausdrucksweise so geklärt und so persönlich gestaltet, daß damit der eigentliche Rubensstil vollendet in die Erscheinung tritt und sich über ein Dutzend Jahre in denselben Formen bewegt, mit gewissen Schwankungen und Wandlungen natürlich, die durch jeweilige Stimmungen oder durch den Gegenstand bedingt waren. Wie wir schon früher betont haben, sind die gewaltigen statuenhaften, der Antike abgesehenen Gebilde auf ein zwar immer noch ansehnliches, aber doch menschenmögliches Maß beschränkt, die scharfen Kontraste zwischen tiefem Dunkel und grellem Licht einer gleichmäßigeren, ruhigeren Beleuchtung gewichen, die die Umrisse der Figuren klar hervortreten läßt, ein hellerer Gesamtton verhilft den Lokalfarben zu eigner Geltung, so daß von ihnen eine Leuchtkraft ausgeht, die die jeweilige koloristische Haltung des Bildes bestimmt. Wenn man die malerische Handschrift kennen lernen will, die Rubens um diese Zeit geführt hat, muß man die Bilder betrachten, die er durch Bezeichnung mit seinem Namen und einer Jahreszahl als ganz eigenhändige Werke beglaubigt hat: Jupiter und Kallisto in der Kasseler Galerie von 1613 (S. 71), die Flucht nach Aegypten in derselben Galerie von 1614 (S. 79), die frierende Venus von 1614 in Antwerpen (S. 82), die Susanna im Bade von 1614 in Stockholm (S. 78) und die Beweinung Christi von 1614 in Wien (S. 80), denen noch der zwar nicht mit Rubens' Namen bezeichnete, aber doch in allen wesentlichen Teilen eigenhändige Thomasaltar mit den Bildnissen des Nikolaus Rockox und seiner Gattin anzureihen ist (S. 74—75).

Nach 1614 kam dann eine Zeit, wo Rubens nicht mehr die Muße fand, solche Bilder, die noch dazu wegen der verwendeten Holztafeln viel Ruhe und Geduld erforderten, eigenhändig auszuführen. Mehr und mehr wurde seine Werkstatt der Schauplatz eines bis dahin in der niederländischen Kunst nicht gekannten Großbetriebes, und ein günstiges Geschick führte ihm, um 1615 etwa, in der Person des jungen van Dyck eine ausgezeichnete Kraft zu, die die rasche Gedankenarbeit des Meisters ebenso rasch in die Tat umsetzte. Rubens mußte freilich das ungestüme Temperament des Jünglings, der seinen Meister übertrumpfen wollte, oft genug zügeln und in die ruhigen Bahnen lenken, die er sich nach langem Ringen in seiner künstlerischen Weisheit selbst gezogen hatte. Aber van Dyck war ihm doch eine sehr wertvolle Hilfskraft, die er in vollem Vertrauen zu allen Arbeiten heranziehen konnte, die ihm besonders am Herzen lagen. Verschiedene Merkmale deuten darauf hin, daß die berühmte Löwenjagd in München (S. 115) eines der ersten Bilder gewesen ist, an denen van Dyck Anteil gehabt hat, dann der Achilles unter den Töchtern des Lycomedes in Madrid (S. 139), vor allen aber der Bilderzyklus, der die Geschichte des römischen Konsuls Decius Mus erzählt (S. 154—159). Obwohl van Dyck schon 1618 als Freimeister in die Lukasgilde in Antwerpen aufgenommen wurde, arbeitete er dennoch als Gehilfe noch einige Jahre,



Inneres der Jesuitenkirche in Antwerpen. Nach einem Gemälde von Gheringh im Hofmuseum in Wien

wahrscheinlich bis zur Mitte des Jahres 1621, in Rubens' Werkstatt, aber nicht als einer von vielen Unbekannten, die im Schatten des Meisters ruhmlos ihr Tagewerk vollbrachten. Als die neuerbaute Jesuitenkirche in Antwerpen einen umfassenden Bilderschmuck erhalten sollte, und die Geistlichkeit mit Rubens in ihrer weitblickenden Vorsicht einen Vertrag darüber abschloß, wurde ausdrücklich ausbedungen, daß „van Dyck mitsamt einigen andern seiner Schüler" die Gemälde nach den Skizzen des Meisters im großen ausführen sollte. Es handelte sich um einen sehr umfangreichen dekorativen Auftrag. Außer zwei großen Bildern für den Chor sollten neununddreißig Deckengemälde für die beiden Seitenschiffe und die darüberliegenden Emporen angefertigt werden, deren Inhalt von den Vätern der Gesellschaft Jesu genau bestimmt worden war. Dieses seltene Beispiel der einheitlichen dekorativen Ausstattung einer Kirche durch einen großen Künstler ist uns leider nicht erhalten geblieben. Am 18. Juli 1718 wurde die Jesuitenkirche infolge eines Blitzschlages durch Brand zerstört; nur die beiden Altarbilder nebst zwei andern, die Rubens später gemalt hat, wurden gerettet. Mehrere Architekturmaler haben uns jedoch Darstellungen des Innern der Kirche hinterlassen, aus denen man sich von der Anordnung der Deckenbilder und von der prächtigen Wirkung des Ganzen, die in den erhaltenen gedruckten Beschreibungen auf das höchste gerühmt wird, eine Vorstellung machen kann (S. XXXI). Sie wird noch unterstützt durch die eigenhändigen Skizzen, von denen noch ein beträchtlicher Teil vorhanden ist. Wenn auch jede für sich betrachtet keinen besonders erfreulichen Eindruck macht, so haben wir doch wiederum Veranlassung, die erstaunliche Meisterschaft zu bewundern, mit der Rubens die schwierigsten Verkürzungen zu behandeln wußte, die für die Ansicht von unten nach oben nötig waren. Hier ist er der geniale Vorläufer jener Künstler des Barockstils, die nachmals aus Decken- und Kuppelmalereien, die den Gläubigen die Blicke in unermeßliche Weiten des Himmels lenkten, eine besondere, bis zum Ungeheuerlichen getriebene Spezialität gemacht haben. Bei Rubens zeigt sich der Barockstil wohl schon hier und da in seiner üppigsten Kraftentfaltung, aber niemals in seinen Auswüchsen, weil Rubens stets mit der Natur in innigstem Zusammenhang blieb und immer wieder frische Nahrung aus ihr sog, wenn seine gewaltige Formensprache in hohles Pathos auszuklingen drohte.

Ein zweites dekoratives Werk von größerem Umfang, dem Rubens unvergleichlich mehr Fleiß und Aufwand an Geist und Können zugewendet hat, ist uns dagegen noch vollständig erhalten geblieben, in seiner ursprünglichen Farbenpracht durch spätere Reinigungen anscheinend nur wenig geschmälert: die Reihe von Bildern aus der Geschichte der Maria von Medici, mit der die Königin-Witwe von Frankreich nach der Versöhnung mit ihrem Sohn Ludwig XIII. eine Galerie in ihrem neuerbauten Luxemburg-Palast geschmückt hat. Der Ruf des Künstlers war längst nach Frankreich gedrungen, so daß es nicht weiter auffallen darf, daß die Königin ihn zu Anfang des Jahres 1622 nach Paris kommen ließ, um mit ihm über die Einzelheiten der Bilder zu verhandeln, deren Inhalt bei der schwierigen Stellung der Königin zu ihrem Sohne mit großem Takt und mit peinlicher Vermeidung allzu deutlicher Anspielungen auf fatale Ereignisse zusammengestellt werden mußte. Eine Einigung wurde bald erzielt, und Rubens förderte die Arbeit, die zweiundzwanzig Gemälde von meist kolossalen Dimensionen und dazu noch einige Bildnisse umfaßte, so rasch, daß die Einweihung der Galerie bereits im Mai 1625 stattfinden konnte, bei Gelegenheit der Vermählung der Prinzessin Henriette von Frankreich mit Karl I. von England. Rubens hat die gewaltige Arbeit, wie er es gewohnt war, nach seinen Skizzen von Schülern ausführen lassen, unter denen sich besonders Justus van Egmont hervorgetan hat. Aber er hat alle Gemälde eigenhändig übergangen, zuerst in Antwerpen und zum zweitenmal in

Paris, wohin er sich im Februar 1625 begab, um die Anbringung der Bilder an den für die einzelnen bestimmten Plätzen zu überwachen. Dort erst konnte er übersehen, welche Wirkung sie machten und was noch zu bessern und zu retuschieren war, bis die beabsichtigte, vollste Wirkung erreicht war.

Rubens hatte denn auch die Genugtuung, daß die vornehme Festversammlung seinen Werken reichen Beifall zollte, von dem sich selbst der König nicht ausschloß. Mit der für unser Gefühl in hohem Grade befremdlichen Verquickung von Mythologie und Geschichte, von symbolischen und allegorischen Wesen mit leibhaftigen Menschen der Zeit hatte der Künstler dem Geschmack seiner Zeitgenossen, deren klassische Bildung sich auf die Deutung solcher gemalten Allegorien etwas zugute tat, in ausgiebigstem Maße gehuldigt. Wir, denen dieses Spiel mit frostigen Begriffen durch die Uebung dreier Jahrhunderte zum Ueberdruß geworden ist, werden dagegen leicht zu einer ungerechten Beurteilung der gewaltigen Arbeitsleistung des Künstlers verleitet, um so mehr, als die Geschichte der Maria von Medici keineswegs geeignet ist, uns eine besondere menschliche Teilnahme oder irgendein andres tieferes Interesse einzuflößen. Um diesem Leben voller Ränke einen irgendwie bedeutsamen Inhalt zu geben, mußten die gleichgültigsten Vorgänge zu großen Staatsaktionen aufgebauscht, mußten neben den Musen, Grazien und Parzen noch ein beträchtlicher Teil der Insassen des alten Olymps aufgeboten werden. Wenn man diese Bilder aber mit vollster Unbefangenheit betrachtet und das üppige allegorische Beiwerk unter dem Gesichtspunkt der Zeit ihrer Entstehung ansieht, so weicht die anfängliche kühle Zurückhaltung dem höchsten Staunen über den Aufwand an Reichtum der Erfindung und an wahrhaft schöpferischer Kraft, die hier auf einen streng genommen unwürdigen Gegenstand verwendet worden sind. Wo das Allegorische mehr zurücktritt, und die Darstellung sich auf die Wiedergabe geschichtlicher Vorgänge, wie sie etwa in Wirklichkeit verlaufen sein können, beschränken durfte, entfaltet Rubens sogar eine schlichte Realistik, die erkennen läßt, daß er auch das Zeug zu einem Geschichtsmaler im modernen Sinne besaß, daß er durchaus imstande war, ein geschichtliches Ereignis mit jener kühlen Objektivität zu erzählen, die anderthalb Jahrzehnte später Velazquez in seiner Uebergabe von Breda erreicht hat.

Der zweite Aufenthalt in Paris war für Rubens auch noch in andrer Beziehung von Wichtigkeit. Seit einigen Jahren war in ihm neben dem künstlerischen noch ein andrer Ehrgeiz erwacht, dessen Befriedigung einen großen Teil seiner Zeit in Anspruch nahm. Seine Landesherrin, die Erzherzogin Isabella, die ihn mit den Jahren immer höher schätzen gelernt hatte, war auf den Gedanken gekommen, den liebenswürdigen, weltgewandten Mann, dem sich schon als berühmtem Künstler alle Türen öffneten, mit diplomatischen Sendungen zu betrauen. In klarer Erkenntnis der wirtschaftlichen Lage der spanischen Niederlande, die noch lange Zeit brauchten, um sich von den durch die Bürgerkriege geschlagenen Wunden zu erholen, versuchte Isabella auf eigne Hand, die holländischen Generalstaaten zur Verlängerung des im Jahre 1609 abgeschlossenen zwölfjährigen Waffenstillstands zu bewegen, und zur Erreichung dieses Zieles bediente sie sich ihres Hofmalers als Unterhändlers, da die Sendung einer so neutralen Persönlichkeit am wenigsten den Verdacht der übrigen im Haag anwesenden Diplomaten erregen konnte. Rubens erreichte aber damals nichts. Die Lage verschärfte sich vielmehr, da Philipp IV. von Spanien die Feindseligkeiten wieder aufnehmen wollte, und nun auch England wieder auf den Plan trat, indem es den Generalstaaten zu ihrem Kampfe gegen die Spanier Hilfstruppen sandte. In Paris fand Rubens Gelegenheit, seinem Ziele, das, wie er selbst mehrfach in seinen Briefen bezeugt hat, nur darauf gerichtet war, den Friedensschluß zwischen den streitenden Mächten und damit das

Gedeihen seines „geliebten Vaterlandes Flandern“ zu fördern, beträchtlich näher zu kommen. Er lernte dort den diplomatischen Agenten und Vertrauten des Herzogs von Buckingham, Balthasar Gerbier, der ebenfalls ein Maler war, kennen, und durch ihn seinen Herrn selbst, den allmächtigen Minister Jakobs I. und Karls I., der sich damals aus Anlaß der Vermählung des letzteren in Paris aufhielt. Rubens porträtierte ihn (S. 257), und damit knüpften sich Beziehungen an, die sich bald so fest gestalteten, daß der Herzog von Buckingham und mit ihm sein königlicher Herr dem Maler-Diplomaten ihr volles Vertrauen schenkten und ihn schon zwei Jahre später, als auf beiden Seiten Kriegsmüdigkeit eingetreten war, mit der Anbahnung neuer Verhandlungen beauftragten.

Vorerst kehrte Rubens in die Heimat zurück, um seiner eigentlichen Tätigkeit weiter nachzugehen, über der er aber, wie sein überaus reger Briefwechsel mit gelehrten Freunden bezeugt, seine politischen Interessen keineswegs vergaß. Im folgenden Jahre, zu Anfang des Sommers, traf ihn ein schwerer Schlag. Seine Gattin Isabella starb an einer schleichenden Krankheit wie es scheint, wenn wir ihre Bildnisse von des Gatten Hand betrachten, auf denen ihr Antlitz immer schmäler, ihre Wangen immer eingefallener werden (S. 261 u. 262). Rubens war durch diesen Verlust aufs tiefste erschüttert. Sein Schmerz klingt selbst in einem Briefe nach, den er bald nach dem Todesfall an einen Pariser Freund gerichtet, dem er als einem seinem Hause Fremden doch sicherlich nicht sein ganzes Herz geöffnet hat. „Ich habe,“ so schreibt er ihm in der Beantwortung eines tröstenden Briefes, „die beste Gefährtin verloren, die man mit Recht lieben konnte, ja lieben mußte, da sie keinen der ihrem Geschlechte eigentümlichen Fehler hatte: ohne mürrisches Wesen und ohne weibliches Unvermögen, sondern gut und ehrenhaft durch und durch und wegen ihrer Tugenden im Leben geliebt und nach ihrem Tode allgemein und von allen beklagt ... Sehr schwer wird es mir, mich von dem Schmerze um die Verlorene loszumachen, von der Erinnerung an eine Person, die ich achten und verehren werde, solange ich am Leben bin.“ Es ist eine sehr ansprechende Vermutung, daß Rubens bald nach ihrem Tode das Bildnis ihrer beiden Söhne gemalt hat, des teuersten Vermächtnisses, das sie ihm hinterlassen, als ob er seinen Schmerz hätte lindern wollen, indem er ihr Ebenbild in ihren Kindern wieder erstehen ließ (S. 278).

Rubens sollte bald Gelegenheit zur Ablenkung seiner Gedanken von den Orten finden, an denen ihn alles an die Verlorene erinnerte. Seine diplomatischen Dienste wurden zur Herstellung des Friedens zwischen England und Spanien früher in Anspruch genommen, als er es selbst vielleicht gehofft hatte. Karl I., der bald nach seiner Thronbesteigung die Feindseligkeiten gegen Spanien wieder eröffnet hatte, war in den beiden Jahren 1625 und 1626 so wenig vom Kriegsglück begünstigt worden, daß es ihm geraten schien, zunächst durch Vermittlung der Erzherzogin Isabella auf Spaniens Friedensgeneigtheit zu sondieren. Rubens, der Vertrauensmann der Statthalterin, war jetzt dem Herzog von Buckingham der willkommenste Vermittler, an den er seinen diplomatischen Agenten, den Maler Balthasar Gerbier, nach Brüssel schickte. Dank der Bereitwilligkeit der Erzherzogin wurden die Verhandlungen so rasch gefördert, daß Isabella dem König Philipp IV. von Spanien bald bestimmte Vorschläge machen konnte, die Einzelheiten aber durch ihren Hofmaler erörtert und erledigt wissen wollte. Philipp nahm aber an der Person des bürgerlichen Maler-Diplomaten, der mit der spanischen Hofordnung ganz und gar nicht in Einklang zu bringen war, schweren Anstoß, und erst nach langen Korrespondenzen gelang es seiner Verwandten, seine Bedenken zu beschwichtigen. Im Juli 1628 wurde Rubens nach Madrid berufen, um dem Könige alle auf die bisherigen Vorverhandlungen bezüglichen Schriftstücke vor-

zulegen und zu erläutern, und seine Persönlichkeit wußte sich bald zu solcher Geltung zu bringen, daß des Königs ursprüngliche Abneigung in Achtung und Wohlwollen umschlug. Es ist zweifellos, daß der Maler die Wirksamkeit des Diplomaten sehr wesentlich unterstützt hat; aber es ist auch aus manchen Zeugnissen ersichtlich, daß von Rubens' Persönlichkeit ein Zauber ausgegangen sein muß, dem sich so leicht niemand entziehen konnte. Der Maler fand denn auch bald so viel Beschäftigung wie der diplomatische Unterhändler, da sich der König, die Königin und andre Mitglieder der königlichen Familie von ihm malen ließen und sich darüber hinaus noch weitere Beziehungen knüpften, die bis zu Rubens' Tode sehr lebhaft blieben. Der Prachtliebe des Königs, der ganze Säle, ja ganze Paläste mit Gemälden schmücken wollte, kam Rubens mit seiner leistungsfähigen Werkstatt viel schneller entgegen als sein eigner Hofmaler Velazquez, der auch von den Lasten seines Hofamts viel zu sehr in Anspruch genommen war, um daneben noch große dekorative Aufträge ausführen zu können.

Aus diesem zweiten Aufenthalt in Madrid zog Rubens aber auch großen Gewinn für seine eigne künstlerische Bildung. Mit viel größerer Muße als vor fünfundzwanzig Jahren konnte er sich der königlichen Kunstschätze, die sich inzwischen noch beträchtlich vermehrt hatten, erfreuen, und namentlich erschien ihm jetzt Tizian, der in der königlichen Sammlung mit unvergleichlichem Glanze vertreten war, in einem ganz andern Lichte. Jetzt fühlte er erst, wie doch dieser Meister seinem eignen, jetzt gereiften Wesen auf das engste verwandt war, und mit Eifer benutzte der fünfzigjährige Mann jede Gelegenheit, Bilder Tizians zu kopieren. Muße dazu hatte er genug, da die politischen Verhandlungen sich so lange hinzogen, daß er erst Ende April 1629 den Auftrag erhielt, ohne Aufenthalt nach London zu reisen, die Verhandlungen dort fortzusetzen und möglichst schnell zum Abschluß zu bringen. Er reiste aber nicht mehr als einfacher „Sieur Rubens“, sondern als Sekretär des Geheimen Rats der Niederlande, wozu ihn König Philipp unter gleichzeitiger Erhebung in den Adelstand ernannt hatte.

In London fand Rubens bereits ein geebnetes Terrain. Der Herzog von Buckingham war ein ebenso leidenschaftlicher Kunstfreund wie sein königlicher Herr, der Rubens um so freundlicher aufnahm, als er sich mit großen Plänen zur malerischen Ausschmückung des neuerbauten Whitehall-Palastes trug, mit der er dann auch später Rubens beauftragt hat. Unter so vielfach verwandten Naturen wurden die Verhandlungen rasch gefördert, schon nach einem Monat vereinigten sich die beiden Parteien dahin, offizielle Gesandte zu dem definitiven Friedensabschluß zu ernennen. Da der spanische Gesandte aber erst im Januar 1630 in London eintraf, mußte Rubens noch bis in den März hinein dort bleiben, um seine diplomatischen Geschäfte völlig abzuwickeln. Bei seinem Scheiden schlug ihn König Karl I. zum Ritter, schenkte ihm den Degen, den er zu der Zeremonie gebraucht, einen Diamantring, den er selbst getragen, eine Hutagraffe und eine goldene Gnadenkette.

Als der „Ritter Rubens“, der Geheimsekretär des Königs von Spanien, im Frühjahr 1630 aus dem abwechslungsvollen Leben glänzender Königshöfe und der regen Tätigkeit in diplomatischen Verhandlungen nach Antwerpen in sein stilles Haus zurückkehrte, mochte er die Vereinsamung jetzt doppelt schwer empfinden. Die Wunde, die ihm der Tod seiner Isabella geschlagen, fing an allmählich zu vernarben, und der müde gewordene Mann, der der Ruhe und der Pflege bedürftig war, da ein Gichtleiden sich immer fühlbarer machte, hielt nach einer zweiten Lebensgefährtin Umschau. Da ward ihm das Glück beschieden, daß eine eben erblühte Menschenknospe sich dem alternden Künstler, den aber die frisch erworbenen Kränze des Ruhmes, seine Stellung

und sein Reichtum auch jungen Seelen begehrenswert machten, erschloß. Es war Helene Fourment, die jüngste, 1614 geborene Tochter des angesehenen und wohlhabenden Bürgers Daniel Fourment, mit dessen kinderreicher Familie Rubens schon bei Lebzeiten seiner ersten Gattin Isabella regen Verkehr gehabt hatte. Sie waren sogar verschwägert, da ein Sohn des Hauses eine Schwester Isabellas geheiratet hatte. Von den sieben Töchtern Daniel Fourments, die sich sämtlich durch eigenartige Schönheit ausgezeichnet zu haben scheinen, hatte Rubens schon drei porträtiert, bevor er selbst durch engere Bande mit dieser Familie verknüpft wurde, am häufigsten Susanna Fourment, die Gattin des Arnold Lunden, von der sich nicht weniger als sieben Bildnisse noch in seinem Nachlasse vorfanden, darunter das, das unter dem verkehrten Namen „Chapeau de paille", da die dargestellte Dame doch einen Filzhut, nicht einen Strohhut trägt, weltberühmt geworden ist (S. 224). An Schönheit übertraf sie aber alle die jüngste Schwester Helena, von der Rubens' Neffe in seiner Lebensbeschreibung des Meisters sagt, daß sie „durch die Schönheit ihrer Gestalt selbst nach dem Urteil des Paris dessen Helena besiegt hätte."

Am 6. Dezember 1630 fand die Hochzeit statt, und fast noch ein volles Jahrzehnt konnte sich Rubens des Glückes erfreuen, das ihm aus diesem Bunde mit der Jugend erwuchs, die selbst jugendliches Blut in seine Adern ergoß. In die des Menschen wie in die des Künstlers. Denn jetzt nimmt Rubens' Kunst noch einen neuen Aufschwung, dem wir eine stattliche Reihe der herrlichsten Schöpfungen verdanken, die in den früheren Perioden seines Schaffens nicht ihresgleichen haben. Die Eindrücke, die er auf seinen letzten Reisen gesammelt, fangen jetzt an ihre Früchte zu tragen, vor allem das erneute und vertiefte Studium Tizians, von dem er jetzt das blonde Licht, den durch die goldige Wärme des Tons zusammengehaltenen Reichtum an Farben, den leuchtenden Schmelz in der Modellierung nackter Körper nimmt, ohne darüber die erworbene Eigenart zu verlieren. Der Rubensstil entfaltet jetzt seine üppigsten Reize, zeigt ein farbiges Bukett, das nicht mehr an die sauber nebeneinander gesetzten Lokalfarben des Samt-Breughel erinnert, sondern unter den auf und nieder wogenden Lichtfluten alle Farben des Spektrums widerspiegelt, ohne daß sich eine einzige mit voller Bestimmtheit herauslösen läßt. Und im Mittelpunkt dieses berauschenden Farbenzaubers steht immer Helene Fourment als der Jungbrunnen, in dem sich die Kunst des Meisters immer wieder verjüngte. In der Pracht der Seidenkleider und Juwelen, mit denen er ihre Jugend und Schönheit zu schmücken nicht müde ward, hat er sie in jedem Jahre ihrer Ehe mehrere Male gemalt, allein oder mit einem der Kinder, deren sie ihm fünf schenkte, oder in seiner Gesellschaft, zur Ausfahrt bereit oder in dem wohlgepflegten Ziergarten, der sich von dem Hof des Palastes bis zu dem Pavillon erstreckte (S. 320). Als eines Malers Frau war sie auch klug genug, ihrem Gatten Wünsche zu erfüllen, die ihm die Erreichung seiner künstlerischen Ideale ermöglichten. Er brauchte die Modelle zu seinen antiken Göttinnen und Heroinen nicht mehr außerhalb des Hauses oder bei antiken Bildwerken zu suchen. Sie bot dem Maler die blühende Schönheit ihres Körpers, die dieser zuerst in ihrer wirklichen Erscheinung, noch etwas durch einen Samtpelz verhüllt, malte (S. 323), dann aber in zahllosen Wiederholungen auch unverhüllt, nach und nach in steigender Idealisierung, die ihren höchsten Ausdruck in der herrlichen Aktfigur einer gefesselten Andromeda gefunden hat (S. 440). Fast auf jedem der zahlreichen mythologischen Gemälde, die in den Jahren 1631 bis 1640 entstanden sind, nimmt sie den vornehmsten Platz ein, als Venus, als Diana, als eine der ersten Bacchantinnen im Reigentanz, und ebenso finden wir ihre Züge bei allen weiblichen Heiligen, die Rubens in diesem Zeitraum gemalt hat. Kein großes Altarbild verließ seine Werkstatt, auf dem sie nicht unter irgendeiner

Verkleidung erscheint, wenn es der Gegenstand nur irgend zuließ. Am liebsten gab er ihr die Gestalt der heiligen Magdalena, weil diese die einzige der Frauen aus der Geschichte Christi ist, die die Legende mit den Reizen der Jugend und Schönheit geschmückt hat (S. 393). Einmal, kurze Zeit vor seinem Tode, hat er sie auch als heilige Cäcilia, als Schutzpatronin der Musik, dargestellt (S. 453). Sie spielt mit einer himmlischen Verzückung, aber auch mit einer Wärme und Hingebung, daß man glauben möchte, Helene Fourment hätte Rubens' Alter auch durch die musische Kunst erheitert, die sich in dem sangesfrohen Antwerpen einer eifrigen Pflege erfreute.

Jetzt, da Rubens in der zweiten Ehe ein Glück gefunden hatte, das ihn aufs höchste beseligte, kam ein Bedürfnis nach Ruhe über ihn, das er in der Stadt, wo sein Haus und seine Werkstatt niemals von Besuchern leer wurden, nicht befriedigen konnte. Er sehnte sich nach der Stille des Landlebens mit seinen idyllischen Reizen und Genüssen, und da er gewohnt war, sich überall in großem Stile einzurichten, kaufte er am 12. Mai 1635 die zwischen Mecheln und Vilvorde gelegene Herrschaft Steen für 93000 Gulden, was nach heutigem Geldeswert etwa einer Summe von einer halben Million Mark entsprechen würde. Neben ausgedehnten Ländereien, die von Pächtern bewirtschaftet wurden, gehörten dazu kleine Gehölze, Seen und vor allem ein mittelalterliches Schloß, das sich Rubens alsbald mit einem Kostenaufwand von 7000 Gulden wohnlich einrichten ließ. Von dem mittelalterlichen Charakter dieser feudalen Behausung scheint er dabei nur so viel geopfert zu haben, als die Rücksicht auf seine und der Seinen Bequemlichkeit erforderte. Insbesondere ließ er einen hohen viereckigen, zinnengekrönten Turm an der Nordostecke stehen, von dessen Plattform er einen weiten Blick über das wellige, von Flüßchen und Bächen durchzogene, reich mit Baumgruppen und Büschen bestandene Land genießen konnte. An und für sich keine Gegend, die durch romantische Eigenschaften das Herz eines Malers zu entzücken vermag. Aber Rubens müßte kein Niederländer gewesen sein, wenn ihn nicht gerade diese Landschaft, deren Reize nur ein Niederländer voll erfassen und verstehen kann, zu eignen künstlerischen Schöpfungen begeistert hätte. In allen Perioden seines Schaffens hat er Landschaften gemalt; aber seine Seele ist nie so dabei gewesen wie bei der langen Reihe von Studien aus der Umgebung seines Schlosses, die er bis kurz vor seinem Tode gemalt hat. Mit Eifer folgte er den mannigfachen Beschäftigungen des Landvolks, mit dem er seine Landschaften belebte, der Feldarbeit wie der Sorge ums Vieh, das den Hauptschatz jener Gegenden ausmachte. Den Künstler reizten aber insbesondere die mannigfaltigen Phänomene der Luft und des Lichts, an denen die immer von Feuchtigkeit gesättigte Atmosphäre so reich ist. Sonnenauf- und -untergang, heraufkommende und abziehende Gewitter, das farbige Spiel des Regenbogens, Abenddämmerung und Mondschein — mit allen Problemen des Lichts hat er sich beschäftigt und alle hat er in ebenso leichter wie geistreicher Weise gelöst (S. 397, 403 u. 408). Wie er dabei die Landschaft mit den Augen des Dichters gesehen, der die Farben leuchtender macht, die Lichtwirkung steigert und zusammenfaßt, so mag er auch die Bauern, mit denen er seine Landschaften bevölkerte, nach dem Maße gemessen haben, das er sich einmal für seine Figuren festgelegt hatte. Wenigstens führt er uns kräftige, gesunde, breitschulterige und hochgewachsene Menschen von harmonischem Gliederbau vor, nicht so verkümmerte, kretinhafte Geschöpfe, wie sie Teniers der Jüngere in den Winkelkneipen Antwerpens oder in den Dorfwirtshäusern vor den Toren der Stadt vorfand. Eine der herrlichsten unter diesen Landschaften zeigt uns Rubens selbst, wie er bei Sonnenuntergang mit seiner jungen Gattin vor der Tür seines Schlosses lustwandelt, während im Vordergrunde eine Bauernfamilie von der Feldarbeit heimkehrt und ein Jäger mit seinem Hunde das Federwild in der Nähe beschleicht (S. 407). Ge-

legentlich ließ Rubens seinen Geist auch in die Vergangenheit zurückschweifen. Er rief sich zurück, wie sein Schloß einst von Mauern und Gräben mit Zugbrücken umgeben war, wie die Mauern von Schießscharten durchbrochen waren, und indem er es in diesen mittelalterlichen Zustand im Bilde zurückversetzte, ließ er vor den Mauern des Schlosses ein ritterliches Turnier ausfechten (S. 449).

Es ist beachtenswert, daß Rubens diese Landschaften aus reinstem künstlerischen Behagen, nur zu seinem Vergnügen, ohne Rücksicht auf Gelderwerb gemalt hat. Denn man hat den größten Teil davon in seinem Sterbehause vorgefunden. Es sind denn auch meist höchst geistreiche Improvisationen, denen man es anmerkt, daß der Künstler mit raschem Pinsel einen frisch empfangenen Natureindruck festhalten wollte. Als Maler hat sich Rubens vielleicht nirgends größer gezeigt als in diesen Landschaften und in einigen gleichzeitig entstandenen Bildern mythologischen und genrehaften Inhalts, auf denen die Landschaft eine hervorragende Rolle spielt. Nur den in seiner Schule gebildeten Kupferstechern, die bei den großen Erfolgen, die ihnen die Arbeiten nach Rubens' Bildern brachten, immer nach neuen Aufgaben verlangten, hat er diese Landschaften aus den letzten fünf Jahren seines Lebens zur Reproduktion überlassen.



Bildnisstudie
Nach einer Zeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin

Rubens war aber zu sehr Dramatiker, als daß das Idyllische in der Landschaft ausschließlich seinen Reiz auf ihn behauptet hätte. Die Geschichte von Philemon und Baucis gab ihm einmal den Vorwand, die Natur im höchsten Aufruhr der Elemente zu schildern, wie sich auf das Gebot des erzürnten Jupiter die Schleusen des Himmels öffnen und unermeßliche Wasserfluten unter Blitz und Sturm über das ungastliche, dem Untergang geweihte Land ergießen (S. 450). Niemals zuvor hatte ein Maler eine so furchtbare Naturerscheinung mit gleicher dramatischer Kraft zu schildern gewußt. Ein andres Mal läßt er uns in das furchterregende Dunkel eines Urwalds mit riesigen

Bäumen blicken, durch den die Jagd auf den kalydonischen Eber rast (S. 443). Hier wird das dramatische Element noch durch den Kontrast zwischen dem tiefen Waldesdunkel und dem von der Waldecke hereinbrechenden grellen Licht der untergehenden Sonne gesteigert.

In das letzte Jahrzehnt von Rubens' Leben fallen noch zwei große Unternehmungen, die bezeugen, daß sein zunehmendes Gichtleiden seinen Tatendrang keineswegs zu lähmen imstande war. Die Erzherzogin Isabella, seine edle Beschützerin, war am 1. Dezember 1633 gestorben, nachdem sie noch im Jahre zuvor die Freude erlebt, daß ihr Hofmaler die letzte Bestellung, die sie ihm gemacht, mit dem vollsten Aufwand seines Könnens und seiner Begeisterung ausgeführt hatte: den Altar des heiligen Ildefonso, auf dem sie zugleich ihrem im Tode voraufgegangenen Gemahl und sich selbst ein letztes Denkmal ihrer Frömmigkeit gesetzt. Es ist das schönste religiöse Bild, das Rubens in dieser letzten Periode seiner Tätigkeit geschaffen hat, eines seiner schönsten überhaupt, auf das sich der ganze Reichtum der Tizianischen Palette ergossen hat. Und zu diesem unvergleichlichen Farbenzauber gesellt sich in dem Mittelbilde eine Zartheit und Tiefe der Empfindung, die den wunderbaren Vorgang als etwas durchaus Natürliches und Menschliches erscheinen lassen, auf den Flügelbildern in den Porträts des erzherzoglichen Paares eine Größe des Stiles, die wiederum an die historischen Bildnisse Tizians erinnert (S. 327). Zum Nachfolger Isabellas in der Statthalterschaft der Niederlande hatte der König von Spanien seinen einzigen Bruder, den Infanten Ferdinand, Kardinal-Erzbischof von Toledo, bestimmt. Aber die kriegerischen Ereignisse in Deutschland verzögerten die Ankunft des neuen Statthalters um ein Jahr. Der Stadt Antwerpen, deren Handel immer noch schwer daniederlag, war es ganz besonders darum zu tun, sich die Gunst des Infanten zu gewinnen, und als er im November 1634 angekündigt hatte, daß er im Januar des folgenden Jahres seinen festlichen Einzug in die Stadt halten würde, beschloß der Magistrat, diesen Einzug möglichst feierlich zu gestalten. Der ganze Weg, den der Statthalter zu passieren hatte, sollte mit Triumphbogen und Ehrenpforten besetzt werden, und zu ihrem Schmuck durch Malereien und Bildwerke wurde die ganze Künstlerschaft Antwerpens aufgeboten, wie es scheint, unter der Oberleitung von Rubens, der sämtliche Skizzen oder doch den größten Teil davon entwarf (S. 345—358). Hier konnte er wieder seiner unerschöpflichen Phantasie, seiner Erfindungsgabe freien Lauf lassen, konnte er sein umfassendes Wissen in Mythologie und Allegorie, vor allem aber sein hervorragendes dekoratives Geschick für pomphafte Schaustellungen im Geschmack der Zeit bewähren. Ein paar von den großen Stücken hat er auch selbst ausgeführt, andre übergangen und das Ganze überwacht, alles in allem genommen also ein gewaltiges Stück Arbeit geleistet, von dem nur zu bedauern ist, daß es an einen vorübergehenden Zweck verschwendet wurde. In Antwerpen sprach man freilich noch lange von diesem beispiellos prunkvollen Einzug — der übrigens erst wegen ungünstiger Witterungsverhältnisse am 17. April 1635 stattfand —, besonders im Schoße des Magistrats, der lange Zeit nicht wußte, womit er die Kosten der Festlichkeiten decken sollte, die zusammen über 78000 Gulden betragen hatten. Man schätzte die künstlerische und finanzielle Leistung sogar so hoch, daß man beschloß, sie in einem Kupferwerk zu verewigen, was auch geschehen ist. Dieses Kupferwerk, die Skizzen von Rubens und einige der großen Gemälde, die die Ehrenpforte geschmückt haben, haben wenigstens in der Kunstgeschichte die Erinnerung an ein Ereignis erhalten, das in der politischen Geschichte keinen Platz verdient hat.

Zu dem zweiten großen Unternehmen hatte Rubens den Auftrag von dem König Philipp IV. von Spanien erhalten, der ihn in gutem Andenken behalten hatte. Es

handelte sich um die Ausschmückung des drei Meilen von Madrid gelegenen Jagdschlosses Torre de la Parada mit einer Reihe von Bildern, deren Gegenstände den Metamorphosen des Ovid entommen werden sollten. Also durchweg mythologische Gegenstände, an denen der königliche Kunstfreund durch Tizian Geschmack gewonnen hatte. Kein andrer als Rubens war imstande, so eng an den Tizianischen Stil anzuknüpfen, daß nicht sehr scharfsichtige Kunstfreunde keinen Unterschied entdecken konnten. Im Jahre 1636 hatte Rubens durch Vermittlung des Kardinal-Infanten den Auftrag erhalten, und schon am 11. März 1638 ging ein Transport von 112 Gemälden ab, von denen ein Teil freilich für das Schloß Buen Retiro bestimmt war. Diese gewaltige Arbeitsleistung war allerdings nur unter der Beihilfe von Schülern und Gehilfen möglich gewesen, von denen besonders Theodor van Thulden, Cornelis de Vos, Jan van Eyck, Jakob Peter Gouwi und Thomas Willeborts genannt werden. Aber zu allen Bildern hatte doch Rubens selbst die Skizzen entworfen, zum Teil freilich unter Benutzung älterer Kompositionen, und die Hauptbilder hat er auch, was sich trotz des traurigen Zustandes der erhaltenen Stücke noch erkennen läßt, selbst übergangen. Im Jahre 1710 wurde nämlich der Torre de la Parada von den Truppen des Erzherzogs Karl geplündert, und dabei ging ein Teil der von Rubens und seinen Schülern ausgeführten Gemälde zugrunde. Was übrigblieb, ist heute im Prado-Museum in Madrid zu sehen. Fast jedes Bild trägt die Spuren der Beschädigungen, denen es ausgesetzt gewesen (S. 410—419). Als Ganzes betrachtet muß diese Folge von Bildern, deren Format sich genau den verschiedenen Wandfeldern anpaßte, trotz der Beteiligung zahlreicher Hände und trotz der überaus flüchtigen Ausführung von glänzender Wirkung gewesen sein, als sie noch in der ursprünglichen Frische des Kolorits strahlten. Es war ein seltsames Spiel des Schicksals, daß die Flamme der Kunst, die in die Säle eines Königschlosses im sonnigen Süden Licht und Freudigkeit bringen sollte, im kühlen, nebligen Norden genährt wurde.

Und diese Flamme war bei Vollendung des gewaltigen Werkes, ohne daß es jemand ahnen konnte, kurz vor ihrem Erlöschen. König Philipp IV. war von den Bildern so befriedigt gewesen, daß er zur Vervollständigung der Dekoration noch weitere achtzehn Bilder bei Rubens bestellte und überdies zur Füllung gewisser leergebliebener Wandflächen Jagdstücke von Snyders anfertigen ließ. Von der ersten Sendung war Rubens noch ein Stück, das Urteil des Paris, schuldig geblieben, weil er sich dessen Ausführung selbst vorbehalten hatte. Wie der Erzherzog Ferdinand seinem königlichen Bruder am 30. Juni 1638 schrieb, wäre Rubens aber schwer von der Gicht heimgesucht worden, weshalb er das Bild nicht hätte vollenden können, und da sich die Gichtanfälle wiederholten, konnte Ferdinand erst am 27. Februar 1639 die Absendung des Bildes melden. „Wie alle Maler sagen," so schreibt er in diesem Briefe, „ist es ohne Zweifel Rubens' bestes Werk. Ich kann ihm nur einen Fehler vorwerfen, wegen dessen ich aber kein Entgegenkommen gefunden habe, nämlich die übermäßige Nacktheit der drei Göttinnen. Der Maler hat darauf geantwortet, daß man gerade darin die Vorzüge der Malerei erkennen könne. Die in der Mitte stehende Venus ist das sehr ähnliche Porträt der Frau des Malers, der schönsten von allen Damen Antwerpens." In der Tat hat Rubens in diesem Bilde (S. 442) gezeigt, daß er noch auf der vollen Höhe seiner Kraft stand, die durch sein schweres Leiden nicht im geringsten gebrochen war. Die Figuren sind ganz eigenhändig gemalt, nur die Landschaft hat er von einem Schüler malen lassen, aber auch sie so völlig übergangen, daß sich das Ganze als ein Werk aus einem Guß darstellt, das der Lobsprüche, die ihm der Kardinal-Infant spendet, durchaus würdig war. Es ist auch mit Sicherheit anzunehmen, daß die von ihm beanstandeten Nuditäten bei

seinem Bruder, dessen Sinnesart eine ganz andre war, nicht den geringsten Anstoß erregt haben.

Rubens scheint sein schmerzhaftes Leiden mit der Gelassenheit eines Philosophen ertragen zu haben. Das läßt sich wenigstens aus dem heiteren, hier und da humoristischen Tone schließen, der aus einigen Briefen klingt, die er in den letzten Wochen vor seinem Tode geschrieben. Mit inniger Herzlichkeit nimmt er in dem letzten dieser Briefe Anteil an den Familienangelegenheiten eines seiner Schüler, des Bildhauers Lukas Faid'herbe, der sich eben verheiratet hatte. Dieser Brief, der letzte, der uns von ihm erhalten ist, ist vom 6. Mai 1640 datiert. So wenig glaubte er selbst damals an seinen nahen Tod, daß er darin die baldige Abreise seiner Frau nach Schloß Steen ankündigte. Er selbst konnte noch nicht daran denken, aber nicht etwa seiner Krankheit wegen, sondern weil ihn die Vollendung der großen Bilder für König Philipp, der immer dringender danach verlangte, an seine Antwerpener Werkstatt fesselte. Wieder und wieder mußte der Kardinal-Infant den ungestümen Dränger beschwichtigen und auf Ostern, dann auf Johannis vertrösten. Allmählich hatte sich Rubens' Zustand so verschlimmert, daß die Gicht beide Hände ergriff. Solange er noch die rechte Hand rühren konnte, half er sich damit, daß er die Ausführung der großen Bilder seinen Schülern überließ und selbst Bilder kleinen Umfangs malte, die seit der Mitte der dreißiger Jahre wieder häufiger werden. Gegen Ende des Monats Mai scheinen die ersten Anzeichen des bevorstehenden Todes in so bedenklicher Weise aufgetreten zu sein, daß Rubens sich am 27. Mai entschloß, noch einmal ein eingehendes Testament zu machen, durch das die früheren nichtig wurden. Schon drei Tage darauf, am 30. Mai mittags, war er dem furchtbaren Feinde, der ihn die letzten Wochen seines Lebens an das Lager gefesselt hatte, erlegen. Noch an demselben Abende wurde seine Leiche provisorisch in der Gruft der Familie Fourment in der Jakobskirche beigesetzt, und am dritten Tage danach wurde mit höchstem Pomp eine Leichenfeier gehalten, die nach damaligen Anschauungen des Reichtums und der angesehenen Stellung des Verblichenen würdig war, hauptsächlich aber in festlichen Mahlzeiten bestand, die nach Rubens' eigner testamentarischer Bestimmung den Herren vom Magistrat, zwei literarischen Vereinen, denen er angehörte, der Lukasgilde und seinen eignen Anverwandten, einer jeden Gruppe an einem besonderen Orte, ausgerichtet wurden. Rubens wußte ganz genau, wie er es anstellen mußte, um sich bei allen, auf deren Meinung er Wert legte, in gutem Andenken zu erhalten. Seine endgültige Ruhestätte fand der Meister erst 1644, nachdem die Grabkapelle hinter dem Hochaltar der Jakobskirche, die er sich hatte erbauen lassen, fertig geworden war. Den Schmuck dieser Kapelle hatte er selbst bestimmt: ein von ihm in den letzten Jahren seines Lebens gemaltes Altarbild mit der Madonna und dem Kinde, die von männlichen und weiblichen Heiligen verehrt werden (S. 421). Der heilige Georg, der ein mächtiges, über seinem Haupte wallendes Banner hält, trägt seine eignen Züge.

Rubens' künstlerische Entwicklung zeigt das Bild eines beständigen Vorwärts- und Aufwärtsschreitens. Sobald er eine Höhe erreicht hat, eröffnet sich ihm der Ausblick auf eine neue, zu der er rüstigen Schrittes emporsteigt. Er ist immer ein Werdender, der sich dankbar jedes Wachstums seiner Kraft freut, und darum hat er bis zuletzt seinen Werken den Stempel unvergänglicher Frische aufprägen können. In seiner Kunst haben Alter und Krankheit keine Spuren hinterlassen. Obwohl er zahlreiche Schüler erzogen, hat ihn seine Schule, das heißt das, was sich seine Schüler von seiner Eigenart angeeignet hatten, nicht lange überdauert. Mit seinem Tode verloren sie ihren Halt; nur sein feuriger Geist hatte sie zu Anstrengungen vermocht, die eigentlich über ihre

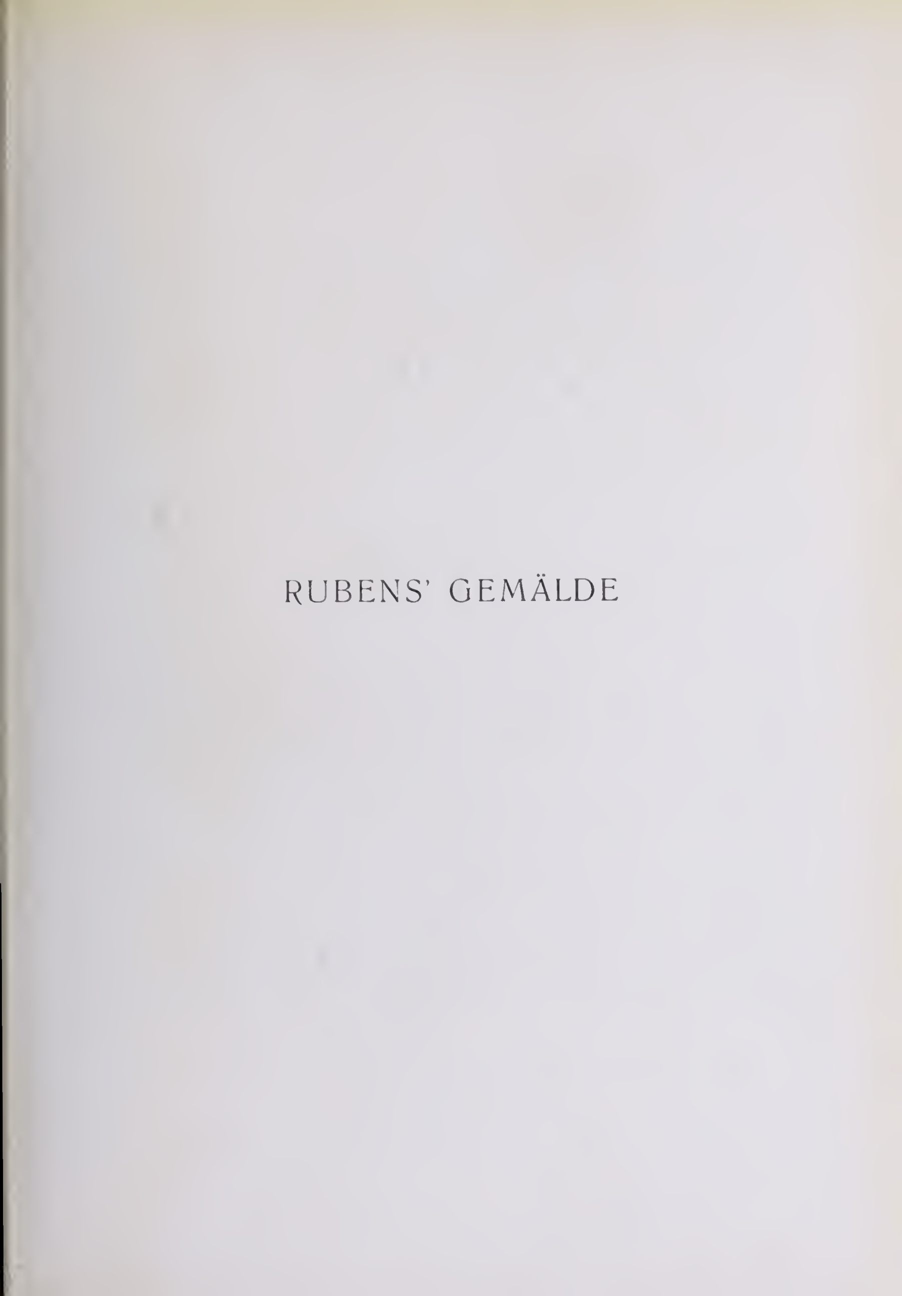
Kräfte hinausgingen und die bald nachließen, als das treibende, alles und alle belebende Element verschwunden war.

Das Glück, das Rubens sein Leben lang begleitet hat, ist ihm auch nach seinem Tode treu geblieben. Es hat niemals eine Zeit gegeben, in der er mißachtet oder gar vergessen war. Wohl hat die materielle Schätzung seiner Bilder in neuester Zeit in der Meinung der den Kunstmarkt beeinflussenden Liebhaber gelegentlich geschwankt; aber die Macht seines Genius hat über diese künstlichen Wellenbewegungen immer gesiegt. Denn er ist einer von den Großen, der uns durch die unvergleichliche Kraft seiner Phantasie und seiner Gestaltung „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ geführt hat, der uns in die tiefsten Tiefen und in die lichtesten Höhen hat blicken lassen, einer von den Gewaltigen, die mit der Leuchte ihres Geistes den Weg der Menschheit erhellt haben.

Adolf Rosenberg



Büste des Seneca. Radierung von Rubens
Nach dem einzigen Exemplar im British Museum zu London
Originalgröße 13½×10 mm



RUBENS' GEMÄLDE

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Breadth = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Auf Schiefer = on slate = sur ardoise

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are metres
Les mesures sont indiqués en mètres

[illegible] = vergleiche die Erläuterungen (S. 463)
= see the „Erläuterungen“ (p. 463)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 463)



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 2,24, B. 2,00

The Annunciation

Mariä Verkündigung
Vor 1600

L'annonciation

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Philadelphia, Rodman Wanemaker

Auf Leinwand, H. 0,78, B. 1,14

Die mystische Vermählung der heiligen Katharina

The mystic Marriage of St. Catherine — Um 1601—1604 — Le mariage mystique de Ste-Cathérine

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



* Grasse, Kapelle des Hospitals

Auf Holz, H. 2,52, B. 1,89

Die heilige Helena mit dem Kreuze Christi

St. Helena with the Cross of Christ — 1602 — Ste-Hélène avec la croix du Christ

Nach einer Aufnahme von Motti, Grasse



* Grasse, Kapelle des Hospitals — Auf Holz, H. 2,24, B. 1,80

Die Dornenkrönung

Christ crowned with Thorns — 1602 — Le couronnement d'épines

Nach einer Aufnahme von Motti, Grasse



* Grasse, Kapelle des Hospitals — Auf Leinwand, H. 2,24, B. 1,80

Die Kreuzesaufrichtung

The Raising of the Cross — 1602 — L'érection de la croix

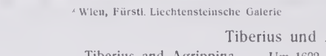
Nach einer Aufnahme von Motti, Grasse

Brüssel, Herzog von Arenberg — Auf Holz, H. 0,44, B. 0,36

Jean Woverius
Um 1602

Nach einer Aufnahme von Paul Becker, Brüssel





Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 0,67, B. 0,57

Tiberius und Agrippina
Tiberius and Agrippina — Um 1602—1604 — Tibère et Agrippine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 1,67, B. 1,43

Justus Lipsius und seine Schüler

Justus Lipsius and his Disciples — 1602 — Juste Lipse et ses élèves

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Uffizien

Portrait of Rubens — Selbstbildnis — Portrait de l'artiste

Um 1602

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,90, B. 1,65

The Triumph of Julius Caesar

Der Triumph Julius Cäsars
Um 1602—1604

Le triomphe de Jules César

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Palais Dietrichstein (Graf Clam Gallas) — Auf Leinwand

Portrait of a Rider — Reiterbildnis — Portrait d'un cavalier

1603



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,81

St. Peter — Petrus 1603—1604 — St-Pierre

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Andrew — Andreas 1603—1604 — St-André

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Jacob the Elder — Jakobus der Aeltere — St-Jacques le majeur

1603—1604

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. John — Johannes — St-Jean

1603—1604

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Thomas — Thomas 1603—1604 — St-Thomas

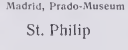
Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid

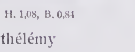
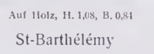


Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Philip — Philippus 1603—1604 — St-Philippe

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



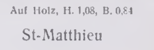


Madrid, Prado-Museum | Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Bartholomew | Bartholomäus | St-Barthélémy
1603—1604

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid





Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Matthew | Matthäus | St-Matthieu
1603—1604



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Simon — Simon — St-Simon

1603—1604

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,81

St. Judas Thaddäus — Judas Thaddäus — St-Judas Thaddée

1603—1604

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid

Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Mathias — Matthias 1603 — St-Matthias

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,84

St. Paul — Paulus 1603 — St-Paul

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,81, B. 0,63

Der weinende Heraklit
The weeping Heraclitus — Héraclite pleurant
1603



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,81, B. 0,61

Der lachende Demokrit
The laughing Democritus — Démocrite riant

Nach Aufnahmen von Lacoste y Cia., Madrid



* Madrid, Akademie San Fernando — Auf Leinwand, H. 2,43, B. 1,87

Der heilige Augustin zwischen Christus und Maria

St. Augustin between Christ and the Virgin — Um 1603 — St-Augustin entre le Christ et la Vierge

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Dresden, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 2,03, B. 2,22

Die Krönung des Tugendhelden

A Hero crowned by the Victory — Um 1604 — Un héros couronné par la Victoire

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 2,04, B. 2,04

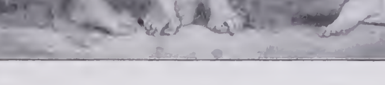
Hercules drunken

Der trunkene Herkules
Um 1604

Hercule ivre

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

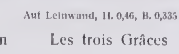




Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,46, B. 0,335

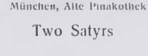
The three Graces — Die drei Grazien — Les trois Grâces

Um 1604—1608



Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom









München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,76, B. 0,66

Two Satyrs — Zwei Satyrn — Deux satyres

Um 1606—1608

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Mantua, Städtische Bibliothek — Auf Leinwand, H. 1,90, B. 2,50

The Holy Trinity — Die heilige Dreifaltigkeit — La sainte Trinité

Um 1604—1606

Nach einer Aufnahme von A. Premi, Mantua



* Mantua, Akademie — Auf Leinwand, H. 1,90, B. 2,50

Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit durch den Herzog Vincenzo Gonzaga und seine Familie

The Holy Trinity adored by the Duke Vincenzo Gonzaga and his Family — Um 1604—1606 — La sainte Trinité adorée par Vincent de Gonzague et sa famille

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom





Antwerpen, Museum — Auf Leinwand, H. 4,82, B. 6,50

The Baptism of Christ — Die Taufe Christi — Le baptême du Christ

1604—1606



*Nancy, Museum

Auf Leinwand, H. 4,17, B. 5,76

The Transfiguration

Die Verklärung Christi
1604—1606

La transfiguration

Nach einer Aufnahme von Barbier & Paulin, Nancy



Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,47, B. 1,05

Der heilige Franziskus im Gebet

St. Francis praying — Um 1604–1608 — Saint François en prière

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Dresden, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 2,36, B. 1,635

Der heilige Hieronymus

St. Jerome — Um 1606–1608 — St-Jérôme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,75, B. 1,01

Landschaft mit den Ruinen des Palatin

A Landscape with the Ruins of the Mount Palatine — Um 1604–1608 — Payage avec les ruines du mont Palatin

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,22, B. 1,72

A Landscape with a Rainbow — Landschaft mit Regenbogen — Un paysage avec un arc-en-ciel

Um 1604—1608

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Aachen, Suermondt-Museum | Auf Holz, H. 1,00, B. 0,67

The Cock and the Pearl | Der Hahn und die Perle | Le coq et la perle

1606



München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,81, B. 1,52

The Death of Seneca

Der sterbende Seneca
Um 1606

La mort de Sénèque

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 0,87, B. 0,64

Die Grablegung Christi

The Entombment — Um 1604—1606 — La mise au tombeau

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Charles Sedelmeyer — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,49

Bildnis eines jungen Genuesen

Portrait of a young Genoese — 1607 — Portrait d'un jeune Gênois

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 3,04, B. 2,56

Der heilige Georg den Drachen tötend

St. George killing the Dragon — Um 1606—1608 — Saint Georges tuant le dragon

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Rom, Galerie des Kapitols

Auf Leinwand, H. 2,10, B. 2,12

Romulus and Remus

Romulus und Remus
Um 1606—1608

Romulus et Rémus

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Berlin, Kgl. Museum

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,28

St. Sebastian

Der heilige Sebastian
Um 1606—1608

St-Sébastien

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 1,18, B. 0,92

Die Auferstehung der Gerechten

The Assumption of the Righteous — Um 1606—1608 — L'assomption des justes

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Genua, Sant' Ambrogio

Auf Leinwand, H. 4,00, B. 2,25

The Circumcision Die Beschneidung Christi La circoncision

Um 1607—1608

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Grenoble, Museum H. 4,74, B. 2,86

Die Madonna von Heiligen verehrt

The Madonna adored by Saints 1606 1608 La Vierge adorée par des Saints



Rom, S. Maria in Vallicella

Auf Schiefer, H. 4,25, B. 2,50

Die Madonna mit Engeln

The Virgin surrounded by Angels 1608 La Vierge entouré d'anges

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, S. Maria in Vallicella — Auf Schiefer

Die Heiligen Gregor, Maurus und Papianus

SS. Gregory, Maurus and Papianus — 1608 — Sts-Grégoire, Maur et Papien

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, S. Maria in Vallicella — Auf Schiefer

Die Heiligen Domitilla, Nereus und Achilleus

SS. Domitilla, Nereus and Achilles — 1608 — Sts-Domitille, Nérée et Achillée

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Berlin, Kgl. Museum

Auf Holz, H. 0,34, B. 0,27

Die Beweinung Christi

The Lamentation for Christ

Um 1606—1608

Le Christ pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Rom, Galerie Borghese

Auf Holz, H. 0,98, B. 0,73

The Visitation

Marias Besuch bei Elisabeth
Um 1606—1608

La visitation

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,74, B. 1,32

Rubens und Isabella Brant

Rubens and Isabella Brant — 1609—1610 — Rubens et Isabella Brant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 3,46, B. 4,88

The Adoration of the Magi — Die Anbetung der Könige — L'adoration des rois

Um 1609–1610

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



*Köln, Museum Wallraf-Richartz — Auf Leinwand, H. 2,50, B. 3,00

The Death of Argus — Der Tod des Argus — La mort d'Argus

Um 1609—1610

Nach einer Aufnahme von Carl Scholz, Hofphotograph, Köln-Deutz



Berlin, Kgl. Museum | Auf Holz

Isabella Brant
Um 1610—1611

Nach dem Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1903



* Antwerpen, Kathedrale

Auf Holz, Mittelbild H. 4,62, B. 3,41, Flügel H. 4,62, B. 1,50

The Raising of the Cross — Die Kreuzesaufrichtung — L'érection de la croix

1610—1611

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



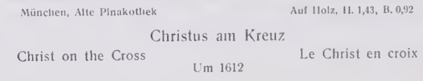
Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 0,78, B. 0,47

Christus am Kreuz und der heilige Franziskus

Christ on the Cross and St. Francis — Um 1610—1612 — Le Christ en croix et St-François

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 1,43, B. 0,92

Christus am Kreuz

Christ on the Cross — Um 1612 — Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Antwerpen, Museum — Auf Leinwand, H. 2,19, B. 1,22

Christ on the Cross — Christus am Kreuz — Le Christ en croix

Um 1610—1611

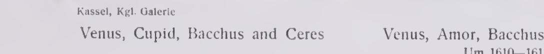
Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Auf Holz, H. 1,40, B. 1,20

Das Opfer Abrahams

The Sacrifice of Abraham — Um 1610–1612 — Le sacrifice d'Abraham



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,94

Venus, Cupid, Bacchus and Ceres — Venus, Amor, Bacchus und Ceres — Vénus, l'amour, Bacchus et Cérès

Um 1610—1612

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Rom, Akademie von San Luca — Auf Holz, H. 0,495, B. 0,355

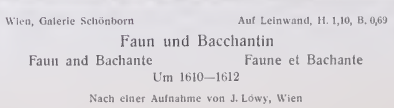
Nymphen, die Göttin des Ueberflusses krönend

Nymphs crowning the Goddess of Plenty — Nymphes couronnant la déesse de l'abondance

Um 1610—1612

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)





Wien, Galerie Schönborn — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,69

Faun und Bacchantin

Faun and Bachante — Faune et Bachante

Um 1610—1612

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Oldenburg, Museum

Auf Leinwand, H. 1,89, B. 2,1

The chained Prometheus

Der gefesselte Prometheus
Um 1610—1612

Prométhée enchainé

Nach einer Aufnahme aus dem Verlag von Carl G. Onckens Kunsthandlung, Oldenburg



Madrid, Akademie San Fernando

Auf Holz, H. 1,75, B. 2,00

Susanna at the Bath

Susanna im Bade
Um 1610—1612

Susanne au bain

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Hamburg, Ed. Weber — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,50

The apocalyptic Woman — Das apokalyptische Weib — La femme apocalyptique

Um 1610—1612

Nach einer Aufnahme von Joh. Nöhring, Lübeck



*München, Alte Pinakothek

Auf Leinwand H. 5,53, B. 3,69

The apocalyptic Woman — Das apokalyptische Weib — La femme apocalyptique

Um 1610—1612

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



Paris, Jules Féral

Auf Leinwand, H. 1,88, B. 2,25

Lot and his Daugthers — Loth und seine Töchter — Loth et ses filles

Um 1610—1616

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



Paris, Adolph Schloss

Auf Holz, H. 0,565, B. 0,79

Arion saved by the Dolphins

Arion von Delphinen gerettet
Um 1610—1615

Arion sauvé par des dauphins

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



* Mailand, Galerie im Brera-Palast

Auf Holz, H. 3,04, B. 2,06

The last Supper

Das Abendmahl
Um 1610—1615

La sainte Cène

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



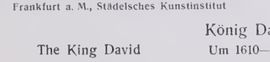
Früher München, Sammlung Schubart — Auf Holz, H. 0,57, B. 0,42

Christus zum Erdball niederschwebend

Christ descending to the Earth — Le Christ descendant à la terre

Um 1610—1615





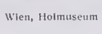
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H. 0,85, B. 0,70

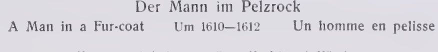
König David

The King David — Um 1610—1615 — Le roi David

Nach einer Aufnahme von Kühl & Co., Frankfurt a. M.







Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,57, B. 0,59

Der Mann im Pelzrock

A Man in a Fur-coat — Um 1610—1612 — Un homme en pelisse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 1,05, B. 1,14

Der tote Christus von Maria und Johannes betrauert

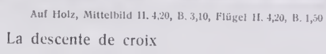
Um 1611—1612

The Lamentation for the dead Christ

Le Christ mort pleuré par la Vierge et St-Jean

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





* Antwerpen, Kathedrale

Auf Holz, Mittelbild H. 4,20, B. 3,10, Flügel H. 4,20, B. 1,50

The Descent from Cross — Die Kreuzabnahme — La descente de croix

1611—1614

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Antwerpen, Kathedrale

Auf Holz, H. 4,20, B. 3,10

The Descent from Cross
Middle Panel

Die Kreuzabnahme
Mittelbild
1611—1614

La descente de croix
Panneau central

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,76, B. 0,49

Der heilige Christoph und der Eremit

St. Christoph and the Hermit — Um 1611—1614 — St-Christophe et l'ermite

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 1,06, B. 1,67

The Conversion of St. Bavon

Die Bekehrung des heiligen Bavon

1612

La conversion de St-Bavon

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,77

Verstossung der Hagar

The Expulsion of Hagar — Um 1612 — Agar renvoyée par Abraham et Sara

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Munchen



*Brüssel, Kgl. Museum

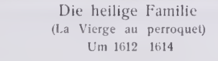
Auf Holz, H. 1,42, B. 1,98

Die Ehebrecherin vor Christus
Um 1612–1613

The Adulteress before Christ

La femme adultère devant le Christ

Nach einer Aufnahme von Paul Becker, Brüssel



Antwerpen, Museum

Die heilige Familie
(La Vierge au perroquet)
Um 1612 1614

Auf Holz, H. 1,63, B. 1,92

The Holy Family

La sainte Famille

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Antwerpen, Museum — Auf Holz, H. 1,45, B. 2,25

The prodigal Son — Der verlorene Sohn — L'enfant prodigue

Um 1612—1615



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,18, B. 1,32

Die Gefangennehmung Simsons

Samson taken by the Philistines — Um 1612–1615 — Samson pris par les Philistins

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,91, B. 0,66

A Statue of Ceres

Statue der Ceres
Um 1612–1615

La statue de Cérès

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



New York, Ch. T. Yerkes — Auf Holz, H. 0,675, B. 0,52

Zwei Apostelköpfe

Two Heads of Apostles — Um 1612—1615 — Deux têtes d'apôtres

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,55 B. 0,45

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1612—1615 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 1,26, B. 1,84

Jupiter and Calisto — Jupiter und Kallisto — Jupiter et Calisto

1613

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 2,98, B. 2,02

Kreuzabnahme

The Deposition from the Cross — Um 1613—1614 — La descente de croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Sanssouci bei Potsdam, Bildergalerie — Auf Leinwand, H. 2,26, B. 2,49

Die Geburt der Venus

The Birth of Venus — Um 1613—1614 — La naissance de Vénus

Nach einer Aufnahme von Ernst Eichgrün, Potsdam



* Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 1,40, B. 1,22

Der ungläubige Thomas
1613—1615

St. Thomas incredulous

L'incrédulité de St-Thomas

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)





Antwerpen, Museum

Auf Holz, je H. 1,45, B. 0,56

Nicolas Rockox

Adriana Perez

1613—1615

Flügel des Altarbildes S. 74

Wings of the Altar-piece p. 74

Volets du tableau d'autel p. 74

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* New York, W. R. Bacon — Auf Leinwand, H. 1,79, B. 1,555

Christus übergibt Petrus die Schlüssel

Christ surrending the Keys to St. Peter — Um 1613—1615 — Le Christ remettant les clefs a St-Pierre



* Toulouse, Museum

Auf Holz, H. 3,95, B. 1,90

Christ on the Cross

Christus am Kreuz
Um 1613–1615

Le Christ en croix



* Stockholm, Nationalmuseum

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,51

Susan in the Bath

Susanna im Bade
1614

Susanne au bain



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,40, B. 0,53

The Flight to Egypt — Die Flucht nach Aegypten — La fuite en Egypte

1614

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,41, B 0,54

Die Beweinung Christi

The Lamentation for the dead Christ — 1614 — Le Christ mort pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 0,55, B. 0,74

Die Beweinung Christi

The Lamentation for the dead Christ

Um 1614

Le Christ mort pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 1,43, B. 1,85

Venus chilled — Die frierende Venus — Vénus refroidie

1614

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,95, B. 1,21

The Defeat of Sanherib

Die Niederlage Sanheribs
Um 1614 1615

La défaite de Sennachérib

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,95, B. 1,21

The Conversion of St. Paul — Pauli Bekehrung — La conversion de St-Paul

Um 1614—1615

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Windsor, Kgl. Schloss — Auf Leinwand, H. 1,46, B. 2,24

The Summer — Der Sommer — L'été

Um 1614–1616

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Windsor, Kgl. Schloss — Auf Leinwand, H. 1,455, B. 2,245

The Winter — Der Winter — L'hiver

Um 1614—1616

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 2,86, B. 2,24

The Fall of the Damned

Der Höllensturz der Verdammten
Um 1614—1618

La chute des réprouvés

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,55, B. 0,45

Bildnis eines Mannes

Portrait of Man — Portrait d'homme

Um 1615

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,67, B. 0,51

Bildnis eines Kriegers

Portrait of a Warrior — Portrait d'un homme de guerre

Um 1615—1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,57

Bildnis eines Mannes

Portrait of Man — Um 1615 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,46, B. 0,32

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Woman — Um 1615 — Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Oldenburg, Museum

Auf Holz, H. 0,64, B. 0,75

Nymphs and Satyrs — Nymphen und Satyrn — Nymphes et satyres

Um 1615

Nach einer Aufnahme aus dem Verlag von Carl G. Onckens Kunsthandlung, Oldenburg

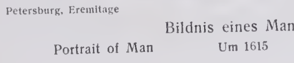


* Marseille, Museum — Auf Leinwand, H. 2,47, B. 3,18

The Wild Boar Hunt — Die Wildschweinsjagd — La chasse au sanglier

Um 1615





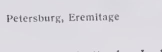
Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,49

Bildnis eines Mannes

Portrait of Man — Um 1615 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,50

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady — Um 1615 — Portrait d'une dame

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,00

Die Madonna mit Engeln

Um 1615

The Madonna with Angels

La Vierge aux anges

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,33, B. 2,82

Christ on the Cross

Christus am Kreuz
Um 1615

Le Christ en croix



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 1,44, B. 1,28

Christus und die reuigen Sünder

Christ and the Penitents — Um 1615 — Le Christ et les pénitents

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,82, B. 1,20

Das kleine jüngste Gericht

The small last Judgment — Um 1615 — Le petit jugement dernier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

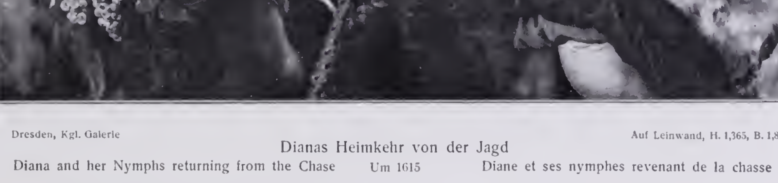
Auf Holz, H. 0,84, B 0,91

Venus and Adonis

Venus und Adonis
Um 1615

Vénus et Adonis

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,365, B. 1,82

Dianas Heimkehr von der Jagd

Diana and her Nymphs returning from the Chase — Um 1615 — Diane et ses nymphes revenant de la chasse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Oldenburg, Museum — Auf Holz, H. 1,105, B. 0,80

Franz von Assisi

St. Francis of Assisi — Um 1615 — St-François d'Assise

Nach einer Aufnahme aus dem Verlag von Carl G. Oncken's Kunsthandlung, Oldenburg



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,52, B. 0,41

Ein Franziskanermönch

A Franciscan Monk — Um 1615 — Un moine franciscain

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Brüssel, F. M. Phillipson — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,64

SS. Peter and Paul — Die heiligen Petrus und Paulus — Sts-Pierre et Paul

Um 1615

Mit Genehmigung von Charles Sedelmayer, Paris

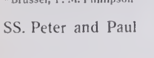
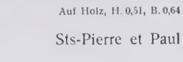


München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 2,39, B. 1,86

Die heiligen Petrus und Paulus

SS. Peter and Paul — Um 1615 — Sts-Pierre et Paul

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, München



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 1,24, B. 1,01

Meleager und Atalante

Meleager and Atalante — Méléagre et Atalante

Um 1615

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 2,24, B. 1,62

Die Verbindung des Wassers mit der Erde

The Alliance of Earth and Water — L'alliance de l'Eau et de la Terre

Um 1615

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,84

Maria mit dem Kinde

The Virgin with Child — Um 1615 — La Vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 0,93

Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old Lady — Um 1613—1615 — Portrait d'une dame âgée

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,21, B. 1,65

The Battle of the Amazons

Die Amazonenschlacht

Um 1615

La bataille des Amazones

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Lille, Museum — Auf Leinwand, H. 2,31, B. 1,84

Die Madonna mit dem Kinde und dem heiligen Franz

The Madonna with Child and St. Francis — Um 1615 — La Vierge avec l'enfant et St-François

Nach einer Aufnahme von Alf. Cayez, Lille



*München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,21, B. 1,04

Bildnis des Dr. van Thulden

Portrait of the Doctor van Thulden — Um 1615–1616 — Portrait du docteur van Thulden

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Brüssel, Prinz Anton von Arenberg — Auf Leinwand, H. 1,40, B. 1,19

Pierre Pecquius
Um 1615



München, Alte Pinakothek

Auf Leinwand, H. 6,05 B. 4,74

Das grosse jüngste Gericht

The great last Judgment — Um 1615—1616 — Le grand jugement dernier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 1,215, B. 0,96

The last Judgment

Das jüngste Gericht
Um 1615—1616

Le dernier jugement

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Augsburg, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 2,37, B. 3,09

Die Jagd auf Krokodil und Flusspferd

The Hunting of Crocodile and Hippopotamus — Um 1615—1616 — La chasse au crocodile et à l'hippopotame

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg



Brüssel, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,37

Martyrium der hl. Ursula und ihrer Genossinnen
Skizze
Um 1615—1618

Martyrdom of St. Ursula and his Companions
A Sketch

Martyre de Sainte Ursule et de ses compagnes
Esquisse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Richmond, Sir Frederick Cook

Portrait of Man | Bildnis eines Mannes | Portait d'homme

Um 1615—1618

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Berlin, Kgl. Museum

Auf Leinwand, H. 2,30, B. 3,05

Neptune and Amphitrite

Neptun und Amphitrite
Um 1615—1618

Neptune et Amphitrite

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 2,03

The Garland of Fruits — Der Früchtekranz — La guirlande de fruits

Um 1615—1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,83, B. 0,66

Die Grablegung Christi

The Entombment — Um 1615–1618 — La mise au tombeau

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, München



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 3,14, B. 2,42

Die heilige Dreifaltigkeit

The holy Trinity — Um 1616 — La Sainte Trinité

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 2,47 B. 3,75

The Lion Hunt — Die Löwenjagd — La Chasse au lion

Um 1615–1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Sanssouci bei Potsdam, Bildergalerie — Auf Holz, H. 1,22, B 0,965

Die sterbende Kleopatra

Cleopatra dying — Um 1615 — Cléopatre mourante

Nach einer Aufnahme von Ernst Eichgrün, Potsdam



* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 1,21, B. 0,98

Die Toilette der Venus

The Toilet of Venus — Um 1615 1618 — La toilette de Vénus

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,99, B. 1,37

Perseus and Andromeda — Perseus befreit Andromeda — Persée et Andromède

Um 1615 1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,81, B. 2,09

Madonna im Blumenkranz

The Virgin and Child in a Garland of Flowers Um 1615—1618 La Madone dans une guirlande de fleurs

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Leinwand, H. 3,20, B. 2,83

Die Versöhnung zwischen Esau und Jakob

The Reconciliation of Esau and Jacob — Um 1615–1618 — La réconciliation d'Ésaü et de Jacob

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Leinwand, H. 2,18, B. 3,18

Die Töchter des Cecrops und der kleine Erichthonius

The Daughters of Cecrops and the little Erichthonius — Um 1615–1618 — Les filles de Cécrops et le petit Erichthonius

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,81, B. 1,29

A Landscape with a Rain-bow

Landschaft mit Regenbogen
Um 1615—1618

Un paysage avec un arc-en-ciel

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,66, B. 1,87

Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis

Jupiter and Mercury with Philemon and Baucis

Um 1615—1618

Jupiter et Mercure chez Philemon et Baucis

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,76, B. 1,22

Der kleine Jesus mit Johannes und zwei Engeln

The little Jesus, St. John and two Angels

Um 1615—1620

Le petit Jésus, St-Jean et deux anges

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,91, B. 1,07

A Bacchanal

Bacchanal
Um 1615–1620

Bacchanale

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,00, B. 1,38

Perseus and Andromeda

Perseus und Andromeda
Um 1615—1620

Persée et Andromède

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 1,03, B. 0,725

Bildnis eines Mannes

Portrait of Man — Um 1618 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Professor Ludwig Knaus — Auf Holz, H. 0,39, B. 0,30

Brustbild eines Mannes

Portrait of Man — Um 1615—1618 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,89, B. 2,54

Jesus bei Simon dem Pharisäer

Jesus in the House of Simon the Pharisee — Um 1615—1620 — Jésus chez Simon le Pharisien

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,52

Der heilige Franziskus

St. Francis — Um 1617 — St-François d'Assise

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,49

Brustbild eines Mannes

Portrait of Man — Um 1615—1619 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



St. Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,50

Charles de Longueval, Comte de Bucquoy
Um 1615–1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





* Brüssel, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,75, B. 0,53

Theophrastus Paracelsus
Um 1615—1620



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,41, B. 0,33

Bildnis eines jungen Mannes
Um 1615—1618

Portrait of a young Man — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



ˣ Wien, Akademie — Auf Leinwand, H. 0,91, B. 1,41

Eine säugende Tigerin

A suckling Tigress — Um 1615—1622 — Une tigresse allaitant ses jeunes

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

Auf Holz, H. 1,27, B. 0,97

Jan Vermoelen
1616

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Dresden, Kgl. Galerie Auf Leinwand, H. 2,20, B. 2,365

Dianas Heimkehr von der Jagd

Diana and her Nymphs returning from the Chase Diane et ses nymphes revenant de la chasse

Um 1616

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Sanssouci bei Potsdam, Bildergalerie

Auf Holz, H. 1,69, B. 1,28

The Holy Family

Die heilige Familie
Um 1616

La sainte famille

Nach dem Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen 1890

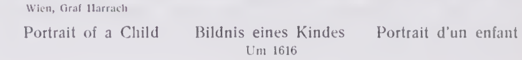


* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 0,37, B. 0,27

Head of a Child — Kopf eines Kindes — Tête d'un enfant
Um 1616

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





Wien, Graf Harrach

Portrait of a Child — Bildnis eines Kindes — Portrait d'un enfant
Um 1616

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* London, Charles Butler — Auf Leinwand, H. 2,03, B. 2,29

Loth verlässt mit seinen Töchtern Sodom

Loth and his Daughters quiting Sodom — Um 1616–1617 — Loth et ses filles quittant Sodom

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

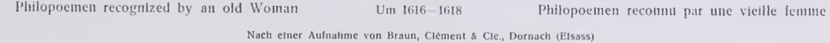


Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,43, B. 0,64

The Lion Hunt — Die Löwenjagd — La chasse aux lions

Um 1616–1617

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,50, B. 0,66

Philopömen, von einer alten Frau erkannt

Philopoemen recognized by an old Woman — Um 1616–1618 — Philopoemen reconnu par une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 2,46, B. 2,67

Achilles unter den Töchtern des Lycomedes

Achilles among the Daugthers of Lycomedes — Um 1616—1618 — Achille parmi les filles de Lycomède

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



* Berlin, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 2,60, B. 3,70

The Conversion of St. Paul — Pauli Bekehrung — La conversion de St-Paul

Um 1616—1618

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



Brüssel, Senator Allard

Auf Holz, H. 1,13, B. 0,89

Chevalier Corneille de Lantschott
Um 1616—1618

Mit Genehmigung von Charles Sedelmayer, Paris



W. mar, Grossherzog. Muse...　　　　Auf Leinwand, H. 2,14, B. 1,44

Gottvater und Christus mit den Heiligen Paulus und Johannes
God the Father and Christ with SS. Paul and John　　Dieu le père et le Christ avec Sts-Paul et Jean
Um 1616–1618

Nach einer Aufna me v n F. Schwier Weimar



Kopenhagen, J. Hage

Auf Holz, H. 1,03, B. 0,725

Portrait of a Man — Bildnis eines Mannes — Portrait d'homme

Um 1616—1618



Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Leinwand, H. 2,09, B. 2,72

Ajax and Cassandra — Ajax und Kassandra — Ajax et Cassandre

Um 1616—1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Köln, Museum Wallraf-Richartz

Auf Leinwand, H. 3,76, B. 2,39

Stigmatisation des heiligen Franz

St. Francis receiving the Stigmata Um 1616–1618 St-François recevant les stigmates

Nach einer Aufnahme von Th Creifelds, Koln



Brüssel, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 0,45, B. 0,70

Four Heads of Negros — Vier Negerköpfe — Quatre têtes de nègres

Um 1616 - 1618



* Antwerpen, St. Paulskirche

Auf Holz, H. 2,19, B. 1,61

The Flagellation

Die Geisselung Christi
1617

La flagellation du Christ



Antwerpen, Museum | Auf Holz, H. 1,39, B. 0,90

Christus im Grabe (Le Christ à la paille)

Christ in his Sepulchre | Um 1617—1618 | Le Christ au tombeau

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)





Antwerpen, Museum

Auf Holz, je H. 1,37, B. 0,12

Maria mit dem Kinde
Um 1617—1618

Der Evangelist Johannes
Um 1617—1618

The Virgin with Child La Vierge avec l'enfant St. John the Evangelist Saint-Jean l'évangéliste

Wings of the Altar-piece p. 148 Flügel des Altarbildes S. 148 Volets du tableau d'autel p. 148

Nach Aufnahmen von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Brüssel Kgl. Museum

Auf Holz, H. 0,71, B. 0,56

Jean Charles de Cordes
1617—1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Brüssel, Kgl. Museum

Auf Holz, H. 0,71, B. 0 56

Jacqueline van Caestre
1617—1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Marseille, Museum — Auf Leinwand, H. 0,65, B. 1,00

The Adoration of the Shepherds — Die Anbetung der Hirten — L'adoration des bergers

1617–1619



* Marseille, Museum — Auf Leinwand, H. 0,65, B. 1,00

The Ressurrection of Christ — Die Auferstehung Christi — La résurrection du Christ

Um 1617—1619



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 2,05, B. 2,11

The drunken Silenus — Der trunkene Silen — La marche de Silène

1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Leinwand, H. 2,94, B. 2,80

Die Geschichte vom Tode des Konsuls Decius Mus
Um 1618
1. Kundmachung des Traums

The Story of the Consul Decius Mus
1. Decius relating his Dream

L'histoire du consul Décius Mus
1. Décius raconte son rêve

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

Auf Leinwand, H. 2,95, B. 4,73

Die Geschichte vom Tode des Konsuls Decius Mus
Um 1618
2. Die Opferschau

The Story of the Consul Decius Mus
2. The Interpretation of the Victim

L'histoire du consul Décius Mus
2. L'interprétation de la victime

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Leinwand, H. 2,84, B. 3,38

Die Geschichte vom Tode des Konsuls Decius Mus
Um 1618
3. Die Todesweihe

The Story of the Consul Decius Mus
3. Decius sacred to the Death

L'histoire du consul Décius Mus
3. Décius voué aux dieux infernaux

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl. München



*Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Leinwand, H. 2,88, B. 3,46

Die Geschichte vom Tode des Konsuls Decius Mus
Um 1618
4. Die Heimsendung der Liktoren

The Story of the Consul Decius Mus
4. Decius giving Leave to the Lictors

L'histoire du consul Décius Mus
4. Décius renvoyant les licteurs

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

Auf Leinwand, H. 2,88, B. 5,19

Die Geschichte vom Tode des Konsuls Decius Mus
Um 1618
5. Schlacht und Tod

The Story of the Consul Decius Mus
5. The Death of Decius

L'histoire du consul Décius Mus
5. La mort de Décius

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

Auf Leinwand, H. 2,88, B. 5,17

Die Geschichte vom Tode des Konsuls Decius Mus
Um 1618
6. Das Leichenbegängnis

The Story of the Consul Decius Mus
6. The Obsequies of Decius

L'histoire du consul Décius Mus
6. Les funérailles

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,47, B. 0,65

Ein Held, von der Siegesgöttin gekrönt

A Hero crowned by the Victory — Um 1618 — Un héros couronné par la victoire

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 1,74, B. 2,63

The Triumph of the Victor — Der Triumph des Siegers — Le triomphe du vainqueur

Um 1618

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

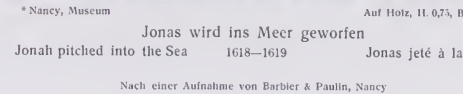
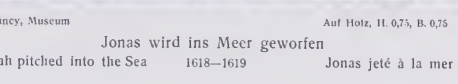


Mecheln, Notre Dame

Auf Holz, Mittelbild H. 3,01, B. 2,35, die Flügel je H. 3,01, B. 1,06

The miraculous Draught of Fishes — Der wunderbare Fischzug — La pêche miraculeuse

1618—1619

* Nancy, Museum — Auf Holz, H. 0,75, B. 0,75

Jonas wird ins Meer geworfen

Jonah pitched into the Sea — 1618—1619 — Jonas jeté à la mer

Nach einer Aufnahme von Barbier & Paulin, Nancy



* Nancy, Museum — Auf Holz, H. 0,75, B. 0,75

Christus auf dem Meere

Christ walking on the Sea — 1618—1619 — Le Christ marchant sur les eaux

Nach einer Aufnahme von Barbier & Paulin, Nancy



Lyon, Museum — Auf Leinwand, H. 2,45, B. 3,25

The Adoration of the Magi — Die Anbetung der Könige — L'adoration des rois

Um 1618—1619

Nach einer Aufnahme von J.-E. Bulloz, Paris



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 2,50, B. 3,37

Die Aussöhnung der Römer und Sabiner

The Reconciliation of the Romans and Sabins — Um 1618–1620 — Le réconciliation des Romains et des Sabins

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Galerie Pitti | Auf Holz, H. 1,14, B. 0,80

The Holy Family | Die heilige Familie | La sainte famille

Um 1618—1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Worms, Freiherr von Heyl zu Herrnsheim

Auf Holz, H. 0,965, B. 0,725

The Virgin with Child — Maria mit dem Kinde — La vierge avec l'enfant

Um 1618—1620

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 1,73

The Arch-duke Albert of Austria

Erzherzog Albert von Oesterreich
Um 1618—1620

L'archiduc Albert d'Autriche

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 1,73

The Infanta Isabel — Die Infantin Isabella — L'infante Isabelle

Um 1618—1620

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Köln, Freiherr A. von Oppenheim — Auf Holz, H. 0,99, B. 0,73

Apollo auf dem Sonnenwagen

The Car of Apollo — Um 1618—1620 — Apollon sur le char du soleil



Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H. 0,317, B. 0,518

Diogenes seeking for a Man — Diogenes sucht Menschen — Diogène cherchant un homme

Um 1618–1620

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, München



Paris, Baron Edmund von Rothschild — Auf Holz, H. 1,145, B. 0,905

Peter van Hecke — Peter van Hecke, Um 1618–1620 — Pierre van Hecke



*Paris, Baron Edmund von Rothschild

Auf Holz, H. 1,145, B. 0,905

Clare Fourment

Klara Fourment
Um 1618—1620

Claire Fourment



*Lyon, Museum — Auf Leinwand, H. 5,55, B. 3,61

Die Madonna und die Heiligen als Fürsprecher für die Menschheit
Um 1618—1620

The Virgin and the Saints as Intercessors for the Mankind

La Vierge et les saints intercédant pour sauver le monde

Nach einer Aufnahme aus dem Verlag von J.-E. Bulloz, Paris



*Brüssel, Kgl. Museum

Auf Leinwand, H. 4,90, B. 3,30

Die Himmelfahrt Mariä

The Assumption of the Virgin

Um 1618–1620

L'assomption de la Vierge



Kopenhagen, Kgl. Galerie

The Judgment of Solomon

Das Urteil Salomos

Um 1618–1620

Auf Leinwand, H. 2,33, B. 3,00

Le jugement de Salomon



*Stockholm, Nationalmuseum

Auf Leinwand, H. 1,11, B. 0,64

The three Graces

Die drei Grazien
Um 1618—1620

Les trois Grâces



* Wien, Akademie

Auf Holz, H. 1,19, B. 0,99

The three Graces — Die drei Grazien — Les trois Grâces

Um 1618–1620

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,765, B. 1,20

Die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V.

The Taking of Tunis by Charles V. — Um 1618–1620 — La prise de Tunis par Charles V.

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,05, B. 2,35

The brazen Serpent

Die eherne Schlange
Um 1618—1620

Le serpent d'airain

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Antwerpen, Museum — Auf Holz, H. 4,20, B. 2,25

Die letzte Kommunion des heiligen Franz von Assisi

The last Communion of St. Francis of Assisi — 1619 — La dernière communion de St-François d'Assise

Nach einer Aufnahme von Braun, Clement & Cie., Dornach (Elsass)



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 4,70, B. 2,73

Die Ausgiessung des heiligen Geistes

The Descent of the holy Spirit — 1619 — La descente du Saint Esprit

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G. München



*München, Alte Pinakothek

Auf Leinwand, H. 4,75, B. 2,70

The Nativity

Die Geburt Christi

Um 1619

La nativité

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

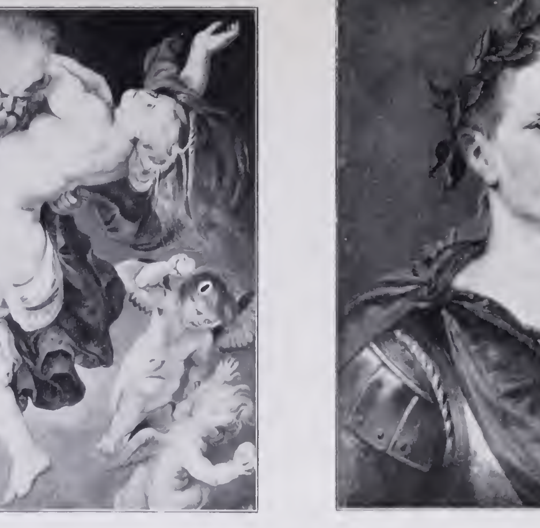


* München, Alte Pinakothek | Auf Leinwand, H. 2,22, B. 2,09

Der Raub der Töchter des Leukippos

The Rape of the Daughters of Leukippos | 1619—1620 | L'enlèvement des filles de Leucippe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Akademie — Auf Holz, H. 1,62, B. 1,42

Boreas entführt die Oreithyia

Boreas abducting Oreithyia — Um 1619—1620 — Borée enlève Orythie

Nach einer Aufnahme von Victor Angerer, Wien



Sanssouci bei Potsdam, Bildergalerie — Auf Holz, H. 0,67, B. 0,51

Kaiser Augustus

The Emperor Augustus — 1619 — L'empereur Auguste

Nach einer Aufnahme von Ernst Eichgrün, Potsdam



*Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 3,62, B. 2,46

Der heilige Ambrosius und Kaiser Theodosius

St. Ambrose and the Emperor Theodose — Um 1619 — St-Ambroise et l'empereur Théodose

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Genua, Sant' Ambrogio — Auf Leinwand, H. 4,00, B. [illegible]

Die Wunder des heiligen Ignatius

The Miracles of St. Ignatius — Um 1619–1620 — Les miracles de St-Ignace

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 1,04, B. 0,72

Ignatius von Loyola heilt Besessene
Um 1619
Skizze zu dem nebenstehenden Bilde

The Miracles of St. Ignatius of Loyola
Sketch of the Picture standing by

Les miracles de St-Ignace de Loyola
Esquisse du tableau ci-contre

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 5,35, B. 3,95

Ignatius von Loyola heilt Besessene

The Miracles of St. Ignatius of Loyola — Um 1619—1620 — Les miracles de St-Ignace de Loyola

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 1,04, B. 0,72

Die Wunder des heiligen Franz Xaver
Skizze zu dem nebenstehenden Bilde
Um 1619

The Miracles of St. Francis Xavier
Sketch of the Picture standing by

Les miracles de St-François Xavier
Esquisse du tableau ci-contre

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Hofmuseum

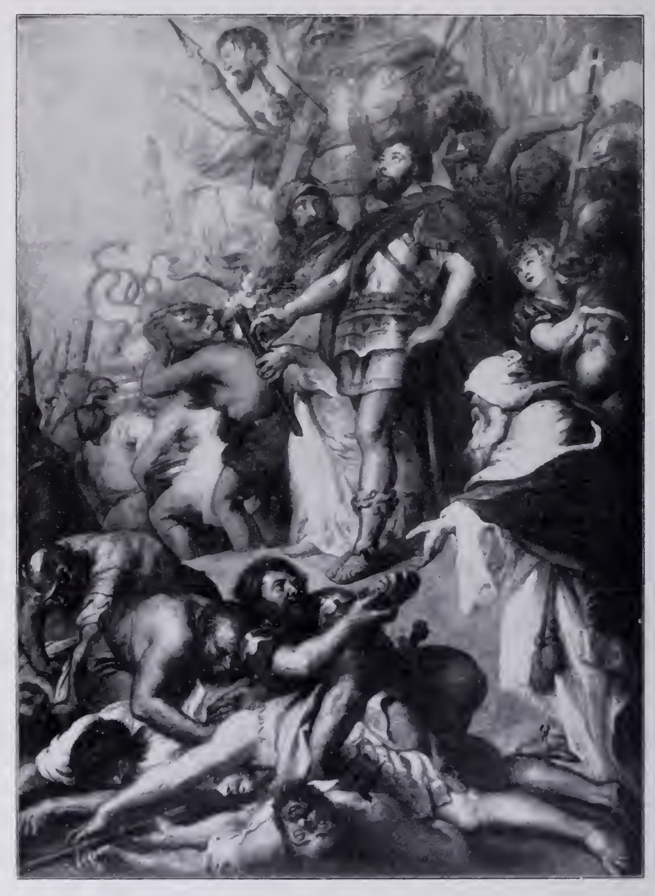
Auf Leinwand, H. 5,35, B. 3,95

Die Wunder des heiligen Franz Xaver
Um 1619—1620

The Miracles of St. Francis Xavier

Les miracles de St-François-Xavier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Nantes, Museum

Auf Leinwand, H. 3,10, B. 2,28

Judas Maccabäus, für die Verstorbenen betend

Um 1618–1620

Judas the Maccabee praying for the Dead

Judas Macchabée priant pour les défunts

Nach einer Aufnahme von R. Guénault, Nantes



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 4,58, B. 2,97

Die Himmelfahrt Mariä

The Assumption of the Virgin — 1620 — L'assomption de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Brüssel, Professor Willems — Auf Holz, H. 0,46, B. 0,515

Der Höllensturz der abtrünnigen Engel

The Fall of the rebellious Angels — Um 1620 — La chute des anges rebelles

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



Wien, Akademie — Auf Holz, H. 0,32, B. 0,475

Die Anbetung der Hirten

The Adoration of the Shepherds — Um 1620 — L'adoration des bergers

Nach einer Aufnahme von Victor Angerer, Wien



* Paris, Louvre — Abraham und Melchisedek — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,61

Abraham and Melchisedech — Um 1620 — Abraham et Melchisédech

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre — Die Kreuzesaufrichtung — Auf Holz, H. 0,43, B. 0,48

The Raising of the Cross — Um 1620 — L'érection de la croix



* Wien, Akademie
The Ascension

Christi Himmelfahrt
Um 1620

Auf Holz, H. 0,33, B. 0,32
L'ascension

Nach einer Aufnahme von Victor Angerer, Wien



*Paris, Louvre
The Sacrifice of Abraham

Das Opfer Abrahams
Um 1620

Auf Holz, H. 0,50, B. 0,65
Le sacrifice d'Abraham

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Gotha, Herzogl. Museum Der Prophet Elias zum Himmel fahrend Auf Holz, H. 0,32, B. 0,43
The Prophet Elias ascending to Heaven Um 1620 Le prophète Élie ascendant au ciel

Nach einer Aufnahme von W. Zink & Sohn, Gotha



* Wien, Akademie Esther vor Ahasver Auf Holz, H. 0,49, B. 0,565
Esther before Ahasverus Um 1620 Esther devant Assuérus

Nach einer Aufnahme von Victor Angerer, Wien



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,33, B. 0,48

Die Krönung der Maria
The Coronation of the Virgin — Um 1620 — Le couronnement de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Gotha, Herzogl. Museum
St. Athanasius

Der heilige Athanasius
Um 1620

Auf Holz, H. 0,48, B. 0,62
St-Athanase

Nach einer Aufnahme von W. Zink & Sohn, Gotha



* Gotha, Herzogl. Museum
St. Basilius

Der heilige Basilius
Um 1620

Auf Holz, H. 0,48, B. 0,62
St-Basile

Nach einer Aufnahme von W. Zink & Sohn, Gotha



Wien, Akademie — Die heilige Cäcilie — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,435

St. Cecilia — Um 1620 — Ste-Cécile

Nach einer Aufnahme von Victor Angerer, Wien



* Gotha, Herzogl. Museum — Der heilige Gregor von Nazianz — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,62

St. Gregory of Nazianz — Um 1620 — St-Grégoire de Nazianze

Nach einer Aufnahme von W. Zink, Gotha



Wien, Akademie — Der heilige Hieronymus — Auf Holz, H. 0,30, B. 0,455

St. Jerome — Um 1620 — St-Jérome

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



Gotha, Herzogl. Museum — Der heilige Augustinus — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,62

St. Augustinus — Um 1620 — St-Augustin

Nach einer Aufnahme von W. Zink & Sohn, Gotha



London, Dulwich College Gallery — St. Barbaras Flucht — Auf Holz, H. 0,32, B. 0,165

The Flight of St. Barbary — Um 1620 — La fuite de Ste-Barbe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Akademie — Maria Verkündigung — Auf Holz, H. 0,32, B. 0,11

The Annunciation — Um 1620 — L'annonciation

Nach einer Autnahme von Victor Angerer, Wien



Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 4,24· B. 3,10

Christus am Kreuz (Le coup de lance)

Christ on the Cross

1620

Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Galerie Czernin — Die heiligen Frauen am Grabe Christi — Auf Holz, H. 1,12, B. 1,46

The holy Women before the Sepulchre of Christ — Um 1620 — Les saintes femmes près du tombeau du Christ

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Düsseldorf, Sammlung der Kunstakademie — Auf Holz, H. 4,23, B. 2,81

Die Himmelfahrt Mariä

The Assumption of the Virgin — Um 1620 — L'assomption de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Otto Renard in Düsseldorf




München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 2,44, B. 1,74

Das Martyrium des heiligen Laurentius
Um 1620

The Martyrdom of St. Lawrence — Le martyre de St-Laurent

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München



* Berlin, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,51, B. 1,08

Maria mit dem Kinde
Um 1620

The Virgin with Child — La Vierge avec l'enfant Jésus

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 2,05, B. 1,57

Die reuige Magdalena

St. Magdalen repentant — Um 1620 — Ste-Madeleine pénitente

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München Alte Pinakothek

Auf Leinwand, H. 4,34, B. 2,89

Der Engelsturz

The Fall of the rebellious Angels

Um 1620

La chute des anges rebelles

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München



*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 2,61, B. 2,65

Graf Thomas von Arundel und seine Gemahlin

The Earl Thomas of Arundel and his Wife — 1620 — Le comte Thomas d'Arundel et sa femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



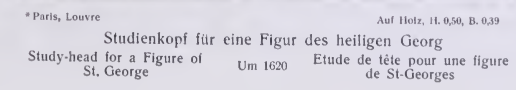
Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,50, B. 0,41

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1620 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien





*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,50, B. 0,39

Studienkopf für eine Figur des heiligen Georg

Study-head for a Figure of St. George — Um 1620 — Etude de tête pour une figure de St-Georges



* Berlin, Kgl. Museum

Auf Leinwand, H. 2,12, B. 2,66

The Triumph of Silenus — Bacchanal — La marche de Silène

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,66, B. 1,09

The sleeping Diana — Die Ruhe der Diana nach der Jagd — Le repos de Diane

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



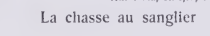
München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,66, B. 1,09

The Rest of Diana after the Hunt — Dianas Rast nach der Jagd — Le repos de Diane après la chasse

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 1,37, B. 1,685

The Chase of Wild-boar — Eine Wildschweinsjagd — La chasse au sanglier

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,99

The Shipwreck of Aeneas — Der Schiffbruch des Aeneas — La naufrage d'Énée

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 3,27, B. 4,16

Die Jagd des kalydonischen Ebers

The Hunt of the Wild-boar of Calydon — Um 1620 — La chasse du sanglier de Calydone

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Buckinghampalast — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,88

Pan and Syrinx — Pan und Syrinx — Pan et Syrinx

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 2,09, B. 2,84

The four Quarters of the Globe — Die vier Weltteile — Les quatre parties du monde

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Haag, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,96, B. 0,73

Isabella Brant
Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,49, B. 0,40

Bildnis eines Kindes des Künstlers
Portrait of a Child of Rubens — Um 1620 — Portrait d'un enfant de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



'Haag, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,75, B. 1,555

Adam receiving the forbidden Fruit — Adam und Eva im Paradies — Adam acceptant d'Ève le fruit défendu

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Haag, Kgl. Museum

Auf Holz, H. 0,675, B. 1,07

Nymphen, ein Füllhorn füllend

Nymphs filling the Horn of Plenty

Um 1620

Nymphes remplissant la Corne d'abondance

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 1,08, B. 0,72

Die Natur wird von den Grazien geschmückt

The Nature attired by the three Graces — Um 1620 — La Nature parée par les trois Grâces

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0.68, B. 1.18

The Gorgon's Head — Der Kopf der Medusa — La tête de Méduse

Um 1620

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,77, B. 0,53

Susanna Fourment („Le chapeau de paille“)

Susan Fourment — Um 1620 — Susanne Fourment

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Antwerpen, Museum

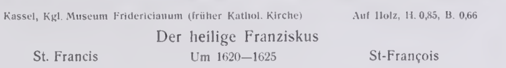
Auf Holz. H. 1,59, B. 1,52

The Holy Trinity

Die heilige Dreifaltigkeit
Um 1620—1621

La sainte Trinité

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Kassel, Kgl. Museum Fridericianum (früher Kathol. Kirche) Auf Holz, H. 0,85, B. 0,66

Der heilige Franziskus

St. Francis Um 1620—1625 St-François

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Brüssel, Kgl. Museum Auf Holz, H. 0,65, B. 0,48

Maria mit dem Kinde

The Virgin with Child Um 1620—1624 La Vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kassel, Kgl. Galerie | Auf Leinwand, H. 2,57, B. 2,02

Die Madonna, von vier bussfertigen Sündern und Heiligen verehrt

The Madonna adored by four Penitents and Saints | Um 1620–1625 | La Vierge adorée par quatre pénitents et par des Saints

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Budapest, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 1,87, B. 1,56

Mucius Scaevola vor Porsenna

Mucius Scaevola before Porsenna — Um 1620—1626 — Mucius Scévola devant Porsenna

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,85, B. 0,65

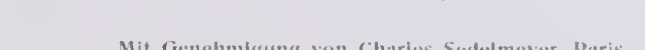
Die Madonna im Blumenkranz

1621

The Madonna in a Garland of Flowers

La Vierge entourée d'une guirlande de fleurs

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, F. Bischoffsheim — Auf Holz, H. 0,45, B. 0,55

The Baptism of Constantine — Die Taufe Konstantins — Le baptême de Constantin

Um 1621—1622

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris

Philadelphia, John G. Johnson

Auf Holz, H. 0,45, B. 0,55

Das Monogramm Christi erscheint Konstantin

Um 1621—1622

The Monogramm of Christ appearing to Constantine

Le monogramme du Christ apparait à Constantin

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris




Wien, Galerie Czernin — Auf Holz, H. 1,04, B. 0,74

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — 1621 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von J. Lowy, Wien



Paris, Louvre — Auf Holz, H. 1,06, B. 0,93

Anna von Oesterreich, Königin von Frankreich

Um 1620—1625

Anne of Austria, Queen of France — Anne d'Autriche, reine de France



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,30, B. 1,08

Maria de' Medici
Um 1621—1625

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 3,94, B. 1,55

Die Geschichte der Maria von Medici

1621—1625

1. Das Schicksal der Maria von Medici

The Story of Mary of Medici — L'histoire de Marie de Médicis

1. The Destiny of Mary of Medici — 1. La destinée de Marie de Médicis



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
2. Die Geburt der Maria von Medici

The Story of Mary of Medici
2. The Birth of Mary of Medici

L'histoire de Marie de Médicis
2. La naissance de Marie de Médicis



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
3. Die Erziehung der Maria von Medici

The Story of Mary of Medici
3. The Education of Mary of Medici

L'histoire de Marie de Médicis
3. L'éducation de Marie de Médicis



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
Um 1621—1625
4. Heinrich IV. empfängt das Bildnis der Maria von Medici

The Story of Mary of Medici
4. Henry IV receiving the Portrait of Mary of Medici

L'histoire de Marie de Médicis
4. Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
5. Die Vermählung der Maria von Medici

The Story of Mary of Medici
5. The Marriage of Mary of Medici

L'histoire de Marie de Médicis
5. Le mariage de Marie de Médicis



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
6. Die Ausschiffung der Maria von Medici im Hafen von Marseille

The Story of Mary of Medici
6. The Landing of Mary of Medici in the Harbour of Marseilles

L'histoire de Marie de Médicis
Le débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille



Die Geschichte der Maria von Medici

1621—1625

7. Die Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici

The Story of Mary of Medici

7. The Marriage of Henry IV and Mary of Medici

L'histoire de Marie de Médicis

7. Le mariage de Henri IV avec Marie de Médicis



Paris, Louvre [illegible]

Die Geschichte der Maria von Medici
1621–1625
8. Die Geburt Ludwigs XIII. in Fontainebleau

The Story of Mary of Medici
8. The Birth of Louis XIII at Fontainebleau

L'histoire de Marie de Médicis
8. La naissance de Louis XIII à Fontainebleau



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1627
9. Heinrich IV. zieht in den Krieg nach Deutschland

The Story of Mary of Medici
9. Henry IV going to War in Germany

L'histoire de Marie de Médicis
9. Henri IV part pour la guerre d'Allemagne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 7,27

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
10. Krönung der Maria von Medici

The Story of Mary of Medici
10. The Coronation of Mary of Medici

L'histoire de Marie de Médicis
10. Couronnement de Marie de Médicis

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 7,27

The Story of Mary of Medici
11. The Apotheosis of Henry IV

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
11. Apotheose Heinrichs IV.

L'histoire de Marie de Médicis
11. L'apothéose d'Henri IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 7,02

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
12. Die Regierung der Königin

The Story of Mary of Medici
12. The Government of the Queen

L'histoire de Marie de Médicis
12. Le gouvernement de la reine

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre

Auf Leinwand. H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
13. Die Reise der Königin nach Ponts-de-Cé

The Story of Mary of Medici
13. The Journey of the Queen to Ponts-de-Cé

L'histoire de Marie de Médicis
13. Le voyage de la reine à Ponts-de-Cé

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre

Auf Leinwand. H. 3,94. B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici

1621—1625

14. Die Auswechslung der beiden Prinzessinnen auf dem Andaye-Flusse

The Story of Mary of Medici

14. The Exchange of the Princesses on the Andaye River

L'histoire de Marie de Médicis

14. L'échange des deux princesses sur la rivière d'Andaye

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
15. Die glückliche Regierung

The Story of Mary of Medici
15. The prosperous Government

L'histoire de Marie de Médicis
15. La félicité de la régence



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
16. Die Grossjährigkeit Ludwigs XIII.

The Story of Mary of Medici
16. The Majority of Louis XIII

L'histoire de Marie de Médicis
16. La majorité de Louis XIII

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621–1625
17. Die Flucht der Königin aus dem Schloss von Blois

The Story of Mary of Medici
17. The Flight of the Queen from the Castle of Blois

L'histoire de Marie de Médicis
17. La reine s'enfuit du château de Blois



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H 3,94, B 2,96

Die Geschichte der Maria von Medici

1621—1625

18. Versöhnung der Maria von Medici mit ihrem Sohn

The Story of Mary of Medici

18. The Reconciliation of Mary of Medici with her Son

L'histoire de Marie de Médicis

18. Réconciliation de Marie de Médicis avec son fils



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,96

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
19. Der Friedensschluss

The Story of Mary of Medici
19. The Conclusion of Peace

L'histoire de Marie de Médicis
19. La conclusion de la paix



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 3,94, B. 2,95

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
20. Zusammenkunft der Maria von Medici mit ihrem Sohne

The Story of Mary of Medici
20. Interview of Mary of Medici and her Son

L'histoire de Marie de Médicis
20. Entrevue de Marie de Médicis et de son fils

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 3,94, B. 1,60

Die Geschichte der Maria von Medici
1621—1625
21. Der Triumph der Wahrheit

The Story of Mary of Medici
21. The Triumph of the Truth

L'histoire de Marie de Médicis
21. Le triomphe de la vérité



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,50

Maria von Medici verlässt Paris
Um 1622
Maria of Medici quiting Paris — Marie de Médicis quittant Paris

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München



¹ Paris, Louvre Auf Leinwand, H. 2,47, B. 1,17

Johanna von Oesterreich, Grossherzogin von Toskana

Um 1621—1625

Jane of Austria, Grand-duchess of Toscany

Jeanne d'Autriche, grande-duchesse de Toscane



² Paris, Louvre Auf Leinwand, H. 2,47, B. 1,17

Franz von Medici, Grossherzog von Toskana

Um 1621—1625

Francis of Medici, Grand-duke of Toscany

François de Médicis, grand-duc de Toscane

Nach Aufnahmen von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elass)



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,95, B. 0,54

Baron de Vicq
1625



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,48

Der Herzog von Buckingham
The Duke of Buckingham — Um 1625 — Le duc de Buckingham

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 1,06

Anna von Oesterreich, Gemahlin Ludwigs XIII.

Anne of Austria, Wife of Louis XIII — Um 1625 — Anne d'Autriche, femme de Louis XIII

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 0,55, B. 0,93

Apollo chasing Diana — Apollo verjagt Diana — Apollon chassant Diane

Um 1621–1625

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 1,16, B. 0,92

Die Alte mit dem Kohlenbecken

The Woman with the Coal-pan — 1622 — La femme au réchaud

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Brüssel, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 1,78, B. 1,98

Venus in der Schmiede des Vulkan

1622

Venus in the Forge of Vulcan — Vénus dans la forge de Vulcain

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



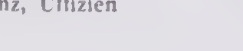
*Brüssel, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H 4,00, B. 2,[illegible]0

Krönung der Maria
Um 1625
The Coronation of the Virgin — Le couronnement de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,62



Isabella Brant
Um 1625



Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,53, B. 1,77

Isabella Brant
Um 1623

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Antwerpen, Museum — Auf Holz, H. 4,47, B. 2,35

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi — 1624 — L'adoration des rois

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Berlin, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 2,63, B. 1,96

Die Auferweckung des Lazarus

The Resurrection of Lazarus — Um 1624 — La résurrection de Lazare

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,75, B. 1,19

The Flight of Loth — Die Flucht Lots aus Sodom — La fuite de Loth

1625

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 0,49, B. 0,63

Das Urteil des Paris
Um 1625

The Judgment of Paris

Le jugement de Paris

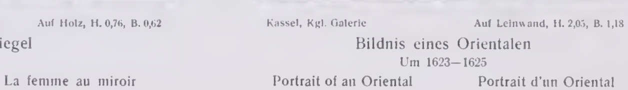
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,76, B. 0,62

Das Mädchen mit dem Spiegel
Um 1625

A young Woman with a Mirror — La femme au miroir

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 2,05, B. 1,18

Bildnis eines Orientalen
Um 1623—1625

Portrait of an Oriental — Portrait d'un Oriental

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Stockholm, Nationalmuseum — Simson zerreisst den Löwen — Auf Holz, H. 0,35, B. 0,46

Samson tearing the Lion — Um 1625 — Samson déchirant le lion



Amsterdam, Reichsmuseum — Cimon und Pero (Caritas romana) — Auf Leinwand, H. 1,55, B. 1,86

Cimon and Pero — Um 1625 — Cimon et Péro



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 2,08, B. 2,82

Cimon and Iphigenia

Cimon und Efigenia
Um 1625

Cimon et Iphigénie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München




Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,31, B. 0,21

Fortuna
Skizze
Um 1625

The Fortune
A Sketch

La Fortune
Esquisse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,31, B. 0,23

Mars mit Venus und Amor
Skizze
Um 1625

Mars, Venus and Amor
A Sketch

Mars, Vénus et l'Amour
Esquisse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre

A[illegible] [illegible]z, [illegible] [illegible]62 B. [illegible]47

Susan Fourment

Susanna Fourment

Um 16[illegible]5

Suzanne Fourment



Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,48

Bildnis einer Kammerfrau der Erzherzogin Isabella

Portrait of a Chamber-maid of the Archiduchess Isabella — Um 1625 — Portrait d'une camériste de l'archiduchesse Isabelle

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,50, B. 0,40

Bildnis eines alten Herrn

Portrait of an old Man — Um 1625 — Portrait d'un homme âgé

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Durand-Ruel

Ambrogio Spinola
Um 1625

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Braunschweig, Herzogl. Museum

Auf Holz, H. 1,175, B. 0,85

Ambrogio Spinola
16[illegible]5—1628

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München



Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 1,04, B. 0,74

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1625 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,92, B. 0,76

Der heilige Pipin und die heilige Bega

SS. Pipin and Bega — Um 1625 — St-Pépin et Ste-Bègue

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Antwerpen, Museum

Auf Leinwand, H. 1,93, B. 1,40

Die Erziehung der heiligen Jungfrau

The Education of the Virgin — Um 1625—1626 — L'éducation de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

Auf Holz, H. 1,58, B. 0,92

Albert und Nikolaus Rubens
Um 1625—1626

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Augsburg, Heilig-Kreuzkirche

Auf Leinwand, H. 3,67, B. 2,30

Himmelfahrt Mariä

The Assumption of the Virgin — Um 1625—1627 — L'assomption de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Fr. Höfle, Augsburg



London, Nationalgalerie | Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,97

The Triumph of Silenus — Der Triumph des Silen — La marche de Silène

Um 1625—1627

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



San Francisco, W. H. Crocker

Auf Holz, H. 1,045, B. 0,73

Die heilige Familie
Um 1625—1628

The Holy Family

La sainte famille

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris

* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,86, B. 0,91

Der Triumph des Abendmahls über den Götzendienst

The Sacrement triumphant over the Idolatry   Um 1625—1628   Le triomphe de l'eucharistie sur l'idolâtrie

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,86, B. 0,91

Der Triumph des Abendmahls über die Ketzerei

The Sacrement triumphant over the Heresy

Le triomphe de l'eucharistie sur l'hérésie

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 0,86, B. 0,91

Der Triumph des Abendmahls über Unwissenheit und Verblendung

The Sacrement triumphant over Ignorance and Blindness

Le triomphe de l'eucharistie sur l'ignorance et l'aveuglement

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,86, B. 0,91

Der Triumph der göttlichen Liebe
Um 1626—1628

The Triumph of the divine Love

Le triomphe de l'amour divin

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

*London, Herzog von Westminster

Auf Leinwand, H. 3,15, B. 5,80

Die Begegnung Abrahams und Melchisedeks

The Meeting of Abraham and Melchisedech   Um 1626–1628   Le rencontre d'Abraham et de Melchisedech

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,86, B. 0,91

Die vier Evangelisten
Um 1626—1628

The four Evangelists

Les quatre évangélistes

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,86, B. 0,91

Die Verteidiger des Abendmahls

Um 1626—1628

The Defenders of the Sacrement

Les défenseurs de l'eucharistie

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Charles Butler

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,83

Portrait of a Lady

Bildnis einer Dame
Um 1625—1628

Portrait d'une dame

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,038, B. 0,78

Bildnis eines Franziskanermönchs
Um 1625—1630

Portrait of a Franciscan Monk — Portrait d'un moine franciscain

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Antwerpen, Kathedrale — Auf Holz, H. 4,90, B. 3,25

Die Himmelfahrt Mariä

The Assumption of the Virgin — 1626 — L'assomption de la Vierge



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 2,80, B. 2,18

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi — Um 1626—1627 — L'adoration des rois

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,23, B. 1,62

Drei Nymphen mit Füllhorn

Um 1626—1628

Three Nymphs with the Horn of Plenty

Trois nymphes avec la corne d'abondance

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,79, B. 0,55

Maria mit dem Kind und Heiligen

Um 1628

The Madonna and Saints — La Vierge entourée de Saints et Saintes

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,40

Maria mit dem Kind und Heiligen

Um 1628

The Madonna and Saints — La Vierge entourée de Saints et Saintes

Nach einer Aufnahme von Kühl & Co., Frankfurt a. M.



Antwerpen, Augustinerkirche — Auf Leinwand, H. 5,64, B. 4,01

Die Madonna, von Heiligen verehrt

The Madonna adored by Saints — 1628 — La Vierge adorée par des Saints et Saintes



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,15, B. 0,90

Die heilige Familie

The Holy Family — Um 1626–1630 — La sainte famille

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,98, B. 2,97

Peace and War — Krieg und Frieden — La guerre et la paix

Um 1628—1629

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 3,14, B. 2,28

Philipp II., König von Spanien

Philip II, King of Spain

Um 1628—1629

Philippe II, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,84

Philipp IV., König von Spanien
1628—1629

Philip IV., King of Spain — Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,84

Elisabeth von Bourbon, erste Gemahlin König Philipps IV. von Spanien
1628—1629

Elizabeth of Bourbon, the first Wife of Philip IV., King of Spain — Elisabeth de Bourbon, première épouse de Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,40

Elisabeth, erste Gemahlin des Königs Philipp IV. von Spanien

Um 1628—1629

Elizabeth, first Wife of Philip IV., King of Spain

Elisabeth, première épouse de Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,18, B. 0,81

Infant Don Ferdinand von Spanien

Um 1628—1629

The Infant Don Ferdinand of Spain

L'Infant Don Ferdinand d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Braunschweig, Herzogl. Museum

Auf Holz, H. 1,055, B. 0,725

Portrait of a Man — Bildnis eines Mannes — Portrait d'homme

Um 1628—1630



* Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 1,20, B. 0,99

Caspar Gevartius (Gevaerts)
Um 1628–1630

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Florenz, Uffizien

Auf Leinwand, H. 3,79, B. 6,92

Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry
Um 1628–1631

Henry IV. in the Battle of Ivry

Henri IV à la bataille d'Ivry

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Berlin, Kgl. Museum

Auf Holz, H. 0,24, B. 0,45

Die Einnahme von Paris durch Heinrich IV.
Um 1628–1631

The Taking of Paris by Henry IV.

La prise de Paris par Henri IV

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Uffizien

Auf Leinwand, H. 3,78, B. [illegible]

Einzug Heinrichs IV. in Paris nach der Schlacht bei Ivry
Um 1628—1631

Entrance of Henry IV. at Paris after the Battle of Ivry

L'entrée de Henri IV à Paris après la bataille d'Ivry

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,50

Die Schlacht bei Coutras
Um 1628—1631

The Battle of Coutras — La bataille de Coutras

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,50

Heinrich IV. ergreift die günstige Gelegenheit, Frieden zu schliessen
Um 1628—1631

Henry IV. taking the Opportunity for the Conclusion of Peace — Henri IV saisissant l'occasion opportune pour conclure la paix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Boston, Mrs. Gardner-Museum

Auf Leinwand, H. 1,27, B. 1,02

Thomas Graf von Arundel

Thomas Earl of Arundel — Um 1629—1630 — Thomas comte d'Arundel

Nach einer Aufnahme von T. E. Marr, Boston. Copyright 1904



* Brüssel, Herzog von Arenberg — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,55

Selbstbildnis
Um 1628—1630

Portrait of Rubens — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Paul Becker, Brüssel



Althorp, Earl of Spencer — Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,53

Eine Tochter des Balthasar Gerbier
Um 1629—1630

A Daughter of Balthazar Gerbier — Une fille de Balthasar Gerbier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Buckinghampalast | Auf Leinwand, H. 1,53, B. 2,26

St. George | Der heilige Georg | St-Georges

1629—1630

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Kopenhagen, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 1,20, B. 1,04

Matthäus Yrsselius
Um 1630



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 2,28, B. 3,35

War and Peace — Krieg und Frieden — La Guerre et la Paix

Um 1630

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Florenz, Uffizien

Auf Leinwand, H. 1,44, B. 1,91

Herkules zwischen Tugend und Laster

Herkules between Virtue and Vice — Um 1630 — Hercule entre la Vertu et le Vice

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,90, B. 0,56

Die Apotheose Jakobs I.

The Apotheosis of Jacob I. — Um 1630—1634 — L'apothéose de Jacques I

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Akademie

Auf Holz, H. 0,645, B. 0,465

Die glückliche Regierung Jakobs I.
Um 1630—1634

The Benefits of the Government of Jacob I. Les bienfaits du gouvernement de Jacques I

Nach einer Aufnahme von Victor Angerer, Wien



* Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,64, B. 0,49

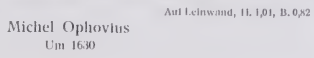
Jakob I. bestimmt seinen Sohn Karl zum König von Schottland

Um 1630—1634

Jacob I. destining his Son Charles for King of Scotland

Jacques I désignant son fils Charles comme roi d'Écosse

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Haag, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,01, B. 0,82

Michel Ophovius
Um 1630

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 2,64, B. 1,82

Die Krönung der Maria
Um 1630
The Coronation of the Virgin — Le couronnement de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



St. Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,74, B. 1,17

Susanna Fourment und ihre Tochter Katharina

Susan Fourment and her Daughter Catherine

Um 1630

Suzanne Fourment et sa fille Catherine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,58, B. 0,76

The Birth of Venus — Die Geburt der Venus — La naissance de Venus

Um 1630–1631

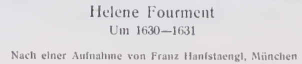
Nach Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike



Hamburg, Ed. Weber — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,50

Helene Fourment
Um 1630





München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,96, B. 0,69

Helene Fourment
Um 1630—1631

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,97, B. 1,31

Rubens und Helene Fourment im Garten

Rubens and Helena Fourment walking in her Garden

Um 1630—1631

Rubens et Hélène Fourment se promenant dans leur jardin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,60, B. 1,34

Helene Fourment
Um 1630—1631

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,81, B. 0,59

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady — Um 1630—1632 — Portrait d'une dame

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Amsterdam, Reichsmuseum — Auf Holz, H. 0,74, B. 0,56

Helene Fourment

Um 1630—1632

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 1,75, B. 0,96

Helene Fourment im Pelzrock

Um 1630–1631

Helena Fourment in a Fur-coat — Hélène Fourment à la pelisse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 2,17, B. 3,50

Venus' Worship — Das Venusfest — L'offrande à Vénus

Um 1630–1631

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kgl. Museum

Auf Leinwand, H. 0,47, B. 0,47

Der Tod des Achilles

The Death of Achilles — Um 1630–1632 — La mort d'Achille

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris

*Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,53, B. 0,81

Die Madonna übergibt dem heiligen Ildefonso einen Chormantel

The Madonna presenting a Cope to St. Ildefonso

Um 1630

La Vierge donnant une chape à St-Ildefonse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum

Auf Holz, Mittelbild H. 3,52, B. 2,36, Flügelbilder je H. 3,52, B. 1,09

Der Altar des heiligen Ildefonso

The Triptychon of St. Ildefonso

1630–1632

Le triptyche de St Ildefonse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien Hofmuseum — Auf Holz, H. 3,53, B. 2,33

Die heilige Familie unter dem Apfelbaum

The Holy Family under the Apple-tree — 1630–1632 — La sainte famille sous le pommier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,645, B. 0,73

Das Wunder des heiligen Franz de Paula

The Miracle of St. Francis de Paula — Um 1630–1632 — Le miracle de St-François de Paule

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

London, Herzog von Wellington — Auf Holz, H. 0,19, B. 0,35

Brustbild eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1630—1635 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,52, B. 0,41

Kopf eines Greises

Head of an old Man — Um 1630—1635 — Tête de vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Baron Gustav v. Rothschild — Auf Holz, H. 0,77, B. 0,60

Bildnis einer Dame

Um 1630–1635

Portrait of a Lady — Portrait d'une dame



*Philadelphia, Rodman Wanemaker — Auf Leinwand, H. 1,32, B. 1,1[illegible]

Zwei Engel mit einer Guirlande von Früchten

Two Angels with a Garland of Fruits — Deux anges avec une guirlande de fruits

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



Madrid, Prado Museum

Auf Leinwand, H. 1,98, B. 2,83

Graf Rudolf von Habsburg und der Priester

The Count Rudolph of Habsburg and the Priest — Um 1630–1635 — Le comte Rodolphe de Habsbourg et le prêtre

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Baron Hermann Konigswarter — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,51

Frédéric de Marselaer
Um 1630—1635

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



Petersburg. Eremitage

Auf Holz, H. 1,87, B. 0,86

Helene Fourment
Um 1631—1632

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Köln, Baron A. v. Oppenheim — Auf Holz, H. 0,49, B. 0,40

Das weise Regiment, die Empörung bändigend

Um 1631—1634

The wise Government taming the Rebellion — Le sage gouvernement domptant la rébellion



London, Dulwich College Gallery — Auf Leinwand, H. 1,93, B. 1,31

Venus, Mars und Amor

Um 1632

Venus, Mars and Cupid — Vénus, Mars et l'Amour

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kassel, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 2,48, B. 1,96

Diana mit Nymphen von Satyrn überfallen

Diana and her Nymphs surprised by Fauns

Um 1632

Diane et ses nymphes surprises par des faunes

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Windsor, Kgl. Schloss

Helene Fourment (?)
Um 1632

Auf Holz, H. 0,85, B. 0,60

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Braunschweig, Herzogl. Museum

Auf Holz, H. 1,17, B. 1,08

Judith mit dem Haupte des Holofernes

Judith with the Head of Holofernes   Um 1632–1635   Judith tenant la tête d'Holopherne

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, München



* Paris, Baron Edmund von Rothschild — Auf Leinwand, H. 2,28, B. 2,24

The Plenty — Der Ueberfluss — L'abondance

Um 1632—1635



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 2,63, B. 1,99

Thomyris and Cyrus

Thomyris und Cyrus
Um 1633

Thomyris et Cyrus

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Baron Alphons von Rothschild — Auf Holz, H. 2,03, B. 1,76

Rubens mit seiner Gattin Helene Fourment und ihrem Erstgeborenen

Rubens, his Wife Helena Fourment and her First-born — Um 1633 — Rubens avec sa femme Hélène Fourment et leur premier-né



* Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 1,93, B. 1,39

Die heilige Therese für die Seelen im Fegefeuer bittend

St. Theresa praying for the Souls in the Purgatory

Um 1633—1635

Sainte Thérèse priant pour les âmes au purgatoire

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



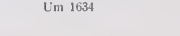
*Dresden, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,595, B. 0,525

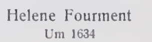
Ein alter Bischof

Portrait of a Bishop — 1634 — Portrait d'un évêque

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







Haag, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,78, B. 0,76

Helene Fourment

Um 1634

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 0,63, B. 0,875

Mercury and Argus — Merkur und Argus — Mercure et Argus

Um 1634

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,73, B. 0,78

Die Siege des Kardinal-Infanten Ferdinand

1634—1635

The Victories of the Cardinal-infant Ferdinand

Les victoires du cardinal-infant Ferdinand

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 3,26, B. 3,845

Quos ego!
1634—1635

Nach einer Aufnahme von F. O. Brockmann's Nachf., R. Tamme, Dresden



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 3,28, B. 3,88

König Ferdinand von Ungarn trifft mit dem Kardinal-Infanten Ferdinand bei Nördlingen zusammen
1634—1635

The Meeting of Ferdinand, King of Hungary and the Cardinal-infant at Nordlingen

La rencontre du roi Ferdinand d'Hongrie et du cardinal-infant à Nordlingen

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Brüssel, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,30, B. 1,05

Erzherzog Albert von Oesterreich

Archduke Albert of Austria — 1634–1635 — L'archiduc Albert d'Autriche

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Brüssel, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,30, B. 1,05

Infantin Isabella von Spanien

The Infanta Isabel of Spain — 1634–1635 — L'infante Isabelle d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,39, B. 1,13

Fünf Statuen von Herrschern aus dem Hause Habsburg

Five Statues of Sovereigns from the House of Habsburg — 1634–1635 — Cinq statues de souverains de la maison de Habsbourg

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Aachen, Suermondt-Museum — Auf Holz, H. 0,39, B. 0,42

Albert II. und Ferdinand I.

1634–1635



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,50, B. 0,73

Der Bogen des Herkules

The Arch of Hercules — 1634—1635 — L'arc d'Hercule

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Akademie — Auf Leinwand, H. 2,11, B. 1,16

Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I. 1634—1635 L'empereur Maximilien I

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Wien, Akademie — Auf Leinwand, H. 2,11, B. 1,16

Kaiser Karl V.

The Emperor Charles V. 1634—1635 L'empereur Charles-Quint

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



*Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,69, B. 0,70

Apotheose der Erzherzogin Isabella

1634—1635

The Apotheosis of the Archduchess Isabel

L'apothéose de l'archiduchesse Isabelle

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum   Auf Leinwand, H. 2,60, B. 1,13

Ferdinand, König von Ungarn
Um 1634—1635

Ferdinand, King of Hungary
Ferdinand, roi d'Hongrie

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Wien, Hofmuseum   Auf Leinwand, H. 2,60, B. 1,12

Der Kardinal-Infant Ferdinand
von Spanien
1634—1635

The Cardinal-infant Ferdinand of Spain
Le cardinal-infant Ferdinand d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,50, B. 0,73

Der Triumph des Kardinal-Infanten Ferdinand

1634–1635

The Triumph of the Cardinal-infant Ferdinand

Le triomphe du cardinal-infant Ferdinand

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,69, B. 0,69

Der Janustempel
1634—1635

The Temple of Janus

Le temple de Janus

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,77, B. 0,79

Merkurs Abschied von Antwerpen

Mercury quiting Antwerp — 1634—1635 — Mercure désertant Anvers

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Antwerpen, Museum — Auf Holz, H. 1,04, B. 0,71

Der Triumphbogen der Münze
Vorderseite
1634—1635

The triumphal Arch of the Mint
Front

L'arc de triomphe de la monnaie
Face antérieure

Nach einer Aufnahme von Braun, Clement & Cie., Dornach (Elsass)



* Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 1,03, B. 0,71

Der Triumphbogen der Münze
Rückseite
1634–1635

The triumphal Arch of the Mint
Back

L'arc de triomphe de la monnaie
Face postérieure

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Charles Sedelmeyer — Auf Leinwand, H. 1,125, B. 0,90

Erzherzog Ferdinand, Kardinal-Infant von Spanien
1635

The Archduke Ferdinand, Cardinal-infant of Spain — L'archiduc Ferdinand, cardinal-infant d'Espagne



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 1,19, B. 1,02

Karl der Kühne

Charles the Bold — Um 1635 — Charles le Téméraire

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 1,40, B. 1,01

Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I. — Um 1635 — L'empereur Maximilien I

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,98, B. 3,02

The Murder of the Innocents

Der bethlehemitische Kindermord
Um 1635

Le massacre des innocents

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Brüssel, Kgl. Museum

Auf Leinwand, H. 4,50, B. 3,35

Die Marter des heiligen Livinus

Um 1635

The Martyrdom of St. Livinus

Le martyre de St-Liévin



Dresden, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 1,75, B. 1,26

Bathseba am Springbrunnen

Bathseba at the Fountain

Um 1635

Bethsabée à la fontaine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Brüssel, Kgl. Museum — H. 0,26, B. 0,42

The Fall of the Titans
A Sketch

Der Sturz der Titanen
Skizze
Um 1635

La chute des Titans
Esquisse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Brüssel, Kgl. Museum — H. 0,26, B. 0,44

Mercury and Argus
A Sketch

Merkur und Argus
Skizze
Um 1635

Mercure et Argus
Esquisse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Brüssel, Kgl. Museum — Die Entführung der Hippodamia — H. 0,25, B. 0,40

The Rape of Hippodamia — Skizze — L'enlèvement d'Hippodamie

A Sketch — Um 1635 — Esquisse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,66

Der Eremit und die schlafende Angelika

The Hermit and the sleeping Angelica — Um 1635 — Angélique et l'Ermite

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

Auf Holz, H. 0,64, B. 0,49

Psyche, zum Olymp getragen

Psyche carried upwards to the Heaven — Um 1635 — Psyché transportée au ciel

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Hannover, Provinzialmuseum

Auf Holz, H. 0,69, B. 1,09

Nessus abducting Deianira

Nessus entführt Deianira

Um 1635

Nessus enlève Déjanire

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann, A.-G., München



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,97, B. 3,02

Meleager and Atalanta — Meleager und Atalante — Méléagre et Atalante

Um 1635

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, Lord Rosebery — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,7[illegible]

The enamoured Centaurs — Verliebte Centauren — Les amours des Centaures

Um 1635

Nach Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike



London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 1,70, B. 2,35

The Abduction of the Sabine Women — Der Raub der Sabinerinnen — L'enlèvement des Sabines

Um 1635

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kgl. Museum | Auf Leinwand, H. 1,76, B. 4,79

Diana running a Stag | Diana auf der Hirschjagd | Diane chassant le cerf

Um 1635

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,65, B. 1,16

Helene Fourment mit ihrem Erstgeborenen

Helena Fourment with her First-born — Um 1635 — Hélène Fourment avec son fils aîné

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 1,09, B. 0,94

Jan Brant
1635

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,84, 0,495

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Woman — Um 1635 — Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Galerie Pitti

Auf Holz, H. 1,28, B. 2,07

Landschaft mit Odysseus und Nausicaa
Um 1635

Landscape with Ulysses and Nausicaa

Paysage avec Ulysse et Nausicaa

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,39

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1635—1638 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,19, B. 0,40

Bildnis eines alten Herrn

Portrait of an old Man — Um 1635 — Portrait d'un vieil homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Buckingham-Palast

Auf Holz, H. 0,845, B. 1,275

The Farm at Laeken

Der Meierhof in Laeken
Um 1635

La ferme de Laeken

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Brüssel, Herzog von Arenberg — Auf Holz, H. 0,565, B. 0,435

Bildnis eines Mönchs

Portrait of a Monk — Um 1635 — Portrait d'un moine

Nach einer Aufnahme von Paul Becker, Brüssel



Brüssel, Herzog von Arenberg — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,49

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1635 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Paul Becker, Brüssel



* Amsterdam, Reichsmuseum | Auf Holz, H. 0,72, B. 0,35

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross — Um 1635 — Le portement de la croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Brüssel, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 5,60, B. 3,50

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross — 1636—1637 — Le portement de la croix



*New York, Metropolitan Museum — Auf Leinwand, H. 1,73, B. 2,01

Die heilige Familie mit dem heiligen Franz

The Holy Family with St. Francis — Um 1635—1636 — La sainte famille avec St-François



* Windsor, Kgl. Schloss

Auf Leinwand, H. 2,16, B. 2,13

Die heilige Familie mit dem heiligen Franz

The Holy Family with St. Francis — Um 1635—1636 — La sainte famille avec St-François

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Bordeaux, Museum — Auf Leinwand, H. 1,89, B. 1,32

Die Marter des heiligen Justus

The Martyrdom of St. Just — Um 1635—1636 — Le martyre de St-Just



London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 1,45, B. 1,90

The Judgment of Paris

Das Urteil des Paris
Um 1635—1636

Le jugement de Paris

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 1,90, B. 2,52

Diana im Bade von Satyrn überrascht

Diana in Bath surprised by Satyrs — Um 1635–1636 — Diane au bain surprise par des satyrs

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Sanssouci bei Potsdam, Bildergalerie

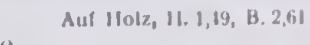
Auf Holz, H. 0,82, B. 0,59

Bathing Women

Badende Mädchen
Um 1635—1636

Femmes au bain

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre

The Flemish Wake

Die flämische Kirmes
Um 1635—1636

La Kermesse flamande

Auf Holz, H. 1,49, B. 2,61



[?] Paris, Baron Edmund von Rothschild

Auf Holz, H. 1,27, B. 1,73

The Garden of Love

Der Liebesgarten

Um 1635

Le jardin d'amour

Nach einer Aufnahme von P. Sauvanaud, Paris



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,98, B. 2,83

The Garden of Love — Der Liebesgarten — Le jardin d'amour

Um 1636—1638

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*London, G. L. Holford

Enthauptung des heiligen Paulus

Decapitation of St. Paul — Um 1635—1637 — Décollation de St-Paul

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Nationalgalerie | Auf Leinwand, H. 1,88, B. 2,67

The brazen Serpent | Die eherne Schlange | Le serpent d'airain

Um 1635—1638

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,01, B. 1,71

Der Leichnam Christi auf dem Schoss der Maria

Um 1635—1638

The dead Christ in the Lap of the Virgin

Le Christ mort sur les genoux de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,43, B. 1,56

Christus und die Jünger von Emmaus

Christ and the Disciples of Emaus — Um 1635—1638 — Le Christ et les disciples d'Emaüs

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



New York, W. A. Clark

Auf Leinwand, H. 1,73, B. 1,15

St. Magdalen repentant — Die büssende Magdalena — Ste-Madeleine repentante

Um 1635—1638

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Sanssouci bei Potsdam, Bildergalerie — Auf Leinwand, H. 2,10, B. 2,82

Die büssende Magdalena

St. Magdalen repentant — Um 1635—1638 — Ste-Madeleine repentante

Nach einer Aufnahme von Ernst Eichgrün, Potsdam



* Sanssouci bei Potsdam, Bildergalerie — Auf Holz, H. 0,79, B. 0,56

Orpheus entführt Eurydice

Orpheus abducting Eurydice — Um 1635 — Orphée et Eurydice sortant des enfers

Nach einer Aufnahme von Ernst Eichgrün, Potsdam



Paris, Charles de Beistegni | Auf Leinwand, H. 1,825, B. 1,15

The Death of Dido | Der Tod der Dido | La mort de Didon

Um 1635—1638

Mit Genehmigung von Charles Sedelmeyer, Paris



* Paris, Louvre

Auf Holz, H. 1,13, B. 0,82

Helene Fourment mit ihren Kindern
Um 1635—1638

Helena Fourment and her Children

Hélène Fourment et deux de ses enfants

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,84

A Landscape: Sunset — Landschaft bei Sonnenuntergang — Un paysage au coucher du soleil

Um 1635—1638

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

Auf Holz, H. 0,76, B. 1,06

A Landscape | Landschaft | Paysage

Um 1635—1638

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Lord Northbrook — Auf Holz, H. 0,495, B. 0,547

Landschaft mit Fuhrwerk

Landscape with a Carriage — Um 1636 — Paysage avec un char

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Köln, Peterskirche

Auf Leinwand, H. 3,10, B. 1,70

The Crucifixion of St. Peter — Kreuzigung Petri — Le crucifiement de St-Pierre

Um 1635—1640

Nach einer Aufnahme von Th. Creifelds, Köln



Wien, Hofmuseum | Auf Holz, H. 0,56, B. 0,58

Der heilige Andreas
Um 1635—1638

St. Andrew | St-André

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum | Auf Holz, H. 0,50, B. 0,57

Ein alter Levit
Um 1635—1640

An old Priest | Un prêtre âgé



London, Nationalgalerie — Auf Holz, Durchmesser 0,635

Apotheose Wilhelms des Schweigers von Oranien
Um 1635–1640

The Apotheosis of William the Taciturn — L'apothéose de Guillaume le Taciturne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Mrs. Mond — Auf Holz, H. 0,635, B. 0,89

A Landscape by Moonlight — Mondscheinlandschaft — Paysage au clair de la lune

Um 1635–1640



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,87, B. 1,29

Landschaft mit steckengebliebenem Fuhrwerk

A Landscape with a Vehicle sticked fast — Um 1635—1640 — Un paysage avec une charrette embourbée

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,52, B. 0,9[illegible]

The Park of the Castle of Steen

Der Schlosspark

Um 1635–1640

Le parc du château de Steen

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 3,35, B. 2,58

Ferdinand von Oesterreich in der Schlacht von Nördlingen

Ferdinand of Austria in the Battle of Nordlingen

Um 1636

Ferdinand d'Autriche dans la bataille de Nordlingen

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid

* London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 1,35, B. 2,36

A Landscape with the Chateau de Steen

Landschaft mit Schloss Steen

Um 1636

Paysage avec le château de Steen

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,92, B. 1,22

Landschaft mit einem Regenbogen

A Landscape with a Rain bow — Um 1636 — Paysage avec un arc-en-ciel

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, J. P. Heseltine — Auf Holz, H. 0,28, B 0,43

The Wedding-feast of Peleus and Thetis — Die Hochzeit des Peleus und der Thetis — Les noces de Pélée et de Thétis

Um 1636



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,80, B. 2,70

The Rape of Proserpina — Der Raub der Proserpina — Le rapt de Proserpine

1636–1637

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Madrid, Prado-Museum   Auf Leinwand, H. [illegible], B. 0,66

Archimedes

Um 1636–1637

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum   Auf Leinwand, H. 1,80. B. 0,69

Mercury   Merkur   Mercure

Um 1636–1637

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,95, B. 2,67

The Banquet of Tereus

Das Mahl des Tereus
Um 1636–1637

Le banquet de Térée

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid Prado-Museum Auf Leinwand, H. 1,81, B. 0,87

Der Raub des Ganymed
Um 1636—1637

The Rape of Ganymede — L'enlèvement de Ganymède



Madrid, Prado-Museum Auf Leinwand, H. 1,79, B. 0,95

Fortuna

The Fortune — Um 1636—1637 — La Fortune

Nach Aufnahmen von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)





Madrid, Prado Museum

Auf Leinwand, H. 1,79, B 2,97

Mercury and Argus

Merkur und Argus
Um 1636—1637

Mercure et Argus

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,67, B. 0,95

Flora
Um 1636—1637

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



*Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,86, B. 0,87

Saturn verschlingt eines seiner Kinder
1636—1637

Saturn devouring one of his Children — Saturne dévorant un de ses enfants

Nach einer Aufnahme von Braun, Clement & Cie., Dornach (Elsass)



Früher Madrid, Herzog von Ossuña

Perseus und Andromeda

Perseus and Andromeda Um 1636–1637 Persée et Andromède

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,81, B. 2,44

The Milky-way — Die Milchstrasse — La voie lactée

Um 1636—1637

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Früher Madrid, Herzog von Ossuña

Diana and Endymion — Diana und Endymion — Diane et Endymion

Um 1636—1637

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Madrid, Prado Museum — Auf Leinwand, H. 1,94, B. 2,45

Orpheus and Eurydice — Orpheus und Eurydice — Orphée et Eurydice

Um 1636–1637

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



Köln, Städtisches Wallraf-Richartz-Museum

Auf Leinwand, H. 1,18, B. 0,98

The Holy Family

Heilige Familie
Um 1636—1638

La sainte famille

Nach einer Aufnahme von Th. Creifelds, Köln



* Antwerpen, Jakobskirche

Auf Holz, H. 2,11, B. 1,95

Die Madonna mit Heiligen

The Madonna with Saints

Um 1636–1638

La Madone avec des saints



Richmond, Frederick Cook

Die Madonna mit Heiligen

The Madonna with Saints — Um 1636—1638 — La Madone avec des saints

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

Auf Leinwand, H. 5,04, B. 3,52

Mariä Himmelfahrt

The Assumption of the Virgin

Um 1636—1638

L'assomption de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Hospital der Flamländer — Auf Leinwand

Der Märtyrertod des heiligen Andreas

The Martyrdom of St. Andrew — Um 1636—1638 — Le martyre de St-André

Nach einer Aufnahme von Lacoste y Cia., Madrid



* Früher München, Sammlung Schubart

Auf Leinwand, H. 1,50, B. 1,18

The Bath of Diana

Das Bad der Diana
Um 1636—1638

Le bain de Diane

München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,71, B. 1,03

A Landscape with Cows

Landschaft mit Kühen
Um 1636—1638

Paysage avec des vaches



Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Florenz, Galerie Pitti

Auf Holz, H. 1,22, B. 1,95

The Return from the Labour in the Fields

Die Rückkehr von der Arbeit

Um 1636–1638

Le retour du travail

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,87, B. 1,25

The Holy Family with Saints — Die heilige Familie mit Heiligen — La sainte famille avec des saints

Um 1636—1640

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0.77 B. 1.10

Susanna and the Elders — Susanna im Bade — Susanne et les vieillards

Um 1636–1640

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,28, B. 3,14

Die Nymphen der Diana von Satyrn überrascht

The Nymphs of Diana surprised by Satyrs — Um 1636—1640 — Les nymphes de Diane surprises par des satyres

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 2,02, B. 3,23

Diana and Calisto — Diana und Kallisto — Diane et Callisto

Um 1636—1640

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,36, B. 1,65

Nymphs and Satyrs

Nymphen und Satyrn
Um 1636—1640

Nymphes et satyres

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,73, B. 1,01

The Dance of Peasants — Der Bauerntanz — La danse des paysans

Um 1636—1640

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Florenz, Galerie Pitti

Auf Leinwand, H. 2,06, B. 3,42

The Horrors of War

Die Folgen des Krieges
Um 1637—1638

Les suites de la guerre

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Prag, Rudolfinum

Auf Leinwand, H. 2,54, B. 1,75

St. Augustinus

Der heilige Augustin
1637—1639

St-Augustin

Nach einer Aufnahme von Carl Bellmann, Prag



Prag, Rudolfinum

Auf Leinwand, H. 3,80, B. 2,35

Der Märtyrertod des heiligen Thomas

The Martyrdom of St. Thomas 1637—1639 Le martyre de St-Thomas

Nach einer Aufnahme von Carl Bellmann, Prag



*Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,83

Portrait of Rubens

Selbstbildnis
Um 1637—1639

Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,91, B. 1,60

Bacchus
Um 1637—1640

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Antwerpen, Museum

Auf Holz, H. 1,03, B. 0,71

Triumphal Car | Triumphwagen 1638 | Char de triomphe

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 1,89, B. 0,94

Andromeda
Um 1638

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,65, B. 1,60

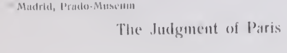
Perseus und Andromeda

Perseus and Andromeda

1639—1640

Persée et Andromède

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,99, B 3,79

The Judgment of Paris — Das Paris-Urteil — Le jugement de Paris

1638—1639

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Brüssel, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 1,68

Landschaft mit der Jagd des Meleager und der Atalante

A Landscape with the Chase of Meleager and Atalante — Um 1638–1639 — Paysage avec la chasse de Méléagre et Atalante



Paris, Baron Alphons von Rothschild — Auf Holz, H. 1,98, B. 1,22

Helene Fourment
Um 1638—1639



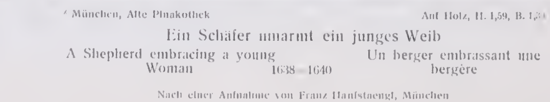
München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,61

Helene Fourment

Um 1639

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 1,59, B. 1,5[illegible]

Ein Schäfer umarmt ein junges Weib

A Shepherd embracing a young Woman — Un berger embrassant une bergère

1638—1640

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 2,21, B. 1,81

The three Graces — Die drei Grazien — Les trois Grâces

Um 1638—1640

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,54

Der heilige Hieronymus als Kardinal

St. Jerome as Cardinal — Um 1638–1640 — St-Jérôme en cardinal

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,55

Kopf eines Greises

Head of an old Man — Um 1638–1640 — Tête d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,23, B. 0,30

A Landscape with a Tower — Landschaft mit Turm — Un paysage avec une tour

Um 1638

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,73, B. 1,08

Ein Turnier vor den Gräben eines Schlosses

A Tournament before the Moats of a Castle — Um 1638—1640 — Un tournoi près des fosses d'un château

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 1,47, B. 2,09

Landschaft mit Philemon und Baucis

A Landscape with Philemon and Baucis

Um 1638–1640

Un paysage avec Philémon et Baucis

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,45, B. 0,84

A Landscape — Landschaft — Paysage

Um 1638—1640

Nach einer Aufnahme von Braun, Clement & Cie., Dornach (Elsass)



Tournai, Georges Crombez — Auf Holz, H. 0,485, B. 0,64

The Entombment — Die Grablegung Christi — La mise au tombeau

1639—1640



*Berlin, Kgl. Museum

Auf Holz, H. 1,77, B. 1,39

St. Cecilia

Die heilige Cäcilie
Um 1639—1640

Ste-Cécile

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



ANHANG

SCHÜLERARBEITEN UND UNECHTE BILDER





Turin, Pinakothek

Auf Leinwand, H. 1,77, B. 0,61

Die Auferweckung des Lazarus

The Resurrection of Lazarus

La résurrection de Lazare

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,69, B. 0,98

Venus and Adonis — Venus und Adonis — Vénus et Adonis

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,42

Bildnis eines blondlockigen Mädchens

Portrait of a young Girl with light Hair

Portrait d'une jeune fille aux cheveux blonds

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Galerie Czernin — Auf Holz, H. 0,565, B. 0,41

Helene Fourment

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kopenhagen, Frl. M. Petersen

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Portrait d'un jeune homme

London, Buckingham-Palast — Auf Leinwand, H. 2,135, B. 1,06

Der Falkner

A Falconer — Un fauconnier

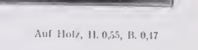
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Buckingham-Palast — Auf Holz, H. 0,55, B. 0,47

Jean Malderus

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Rom, Galerie Doria — Auf Holz, H. 0,97, B. 0,74

Bildnis eines Mönchs

Portrait of a Monk — Portrait d'un moine



London, Herzog von Westminster

The Harvest in Flanders — Die Ernte in Flandern — La moisson en Flandre

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie. Dornach (Elsass)

Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen)

S. 1. Als ein Werk von Rubens durch einen Kupferstich von Schelte a Bolswert beglaubigt, der die Widmung trägt: „Perillustri Sodalitati Partheniae Majori litteratorum, quam ipsa Virginis Annuntiatae tabulam Rubeniana manu quondam depingi curavit et in Oratorio suo ad Domum professam Soc. Jesu Antverpiae colit veneraturque.“ Das Wort „quondam“ (einst) ist offenbar mit Absicht gewählt worden, um den großen Unterschied von Rubens' späterer Malweise zu erklären. Die Literatengesellschaft, die das Bild bestellt hatte, stand unter der Leitung der Jesuiten. Nach der Unterdrückung des Jesuitenordens wurden die in seinen Kirchen und Lehranstalten befindlichen Bilder verkauft. Die Verkündigung wurde 1776 in die Kaiserliche Galerie in Wien gebracht, für die sie der Direktor Joseph Rosa um 2000 Gulden gekauft hatte.

S. 2. Die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christkinde gehört zu den ersten Bildern, die Rubens in Italien, vielleicht noch in Venedig, gemalt hat. Früher in Stafford-House in London befindlich. Dort von Waagen gesehen und von ihm erwähnt in den Treasures of Art in Great-Britain II, p. 68.

S. 3—4. Die für die Kirche Santa Croce in Gerusalemme in Rom ausgeführten drei Bilder wurden 1811 aus der Kirche entfernt und nach England gebracht, wo sie im folgenden Jahre öffentlich versteigert wurden. Die heilige Helena brachte 380, die Dornenkrönung 760 und die Kreuzesaufrichtung 280 Pfd. Sterl. Später kamen sie in die Hände eines Herrn Perrolle in Grasse in Südfrankreich, der sie durch Testament vom 14. April 1827 der Kapelle des städtischen Hospitals vermachte. Alle drei Bilder haben schwer gelitten, am meisten die Kreuzesaufrichtung. Weshalb diese im Gegensatz zu den beiden andern Bildern auf Leinwand gemalt ist, konnte bisher nicht aufgeklärt werden. Vielleicht ging Rubens, der die Vollendung sehr beschleunigen mußte, die Arbeit auf Leinwand schneller von der Hand als die Malerei auf Holz, die eine feinere Durchführung verlangt.

S. 5. Jan van den Wouwer (Woverius), geb. 1576, gest. 1635, war später Schöffe von Antwerpen. Er hielt sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts wegen seiner gelehrten Studien in Italien auf, wo ihn Rubens, wahrscheinlich bei einem Zusammentreffen in Verona, gemalt hat. In derselben Haltung kommt er auf dem Bilde S. 6 vor. — Das Doppelbildnis des Tiberius und der Agrippina ist offenbar nach einer antiken Kamee kopiert, die sich wahrscheinlich in der Sammlung des Herzogs von Mantua befand, der mehrere derartige Kostbarkeiten besaß.

S. 6. Das unter dem Namen Die vier Philosophen bekannte Bild stellt Justus Lipsius und seine beiden Lieblingsschüler Philipp Rubens und Jan Woverius dar, nicht, wie früher geglaubt wurde, Hugo Grotius. Hinter seinem Bruder hat Rubens sich selbst dargestellt. Da die Brüder Rubens im Juli 1602 mit Jan Woverius in Verona zusammentrafen, ist es wahrscheinlich, daß Rubens dies Bild, gewissermaßen als eine Huldigung an den großen Lehrer, um diese Zeit gemalt hat. Die Büste oben rechts galt damals

als die des Seneca, dessen Werke Lipsius herausgegeben hat. Vgl. Rooses IV, p. 203 bis 205.*)

S. 7. Bei der großen Uebereinstimmung dieses Bildnisses mit dem auf dem vorigen Bilde halten wir es für wahrscheinlicher, daß es noch in Italien entstanden ist, nicht, wie Rooses IV, p. 253 annimmt, um 1628 oder 1629.

S. 8. Mantegnas Triumph des Cäsar (jetzt in Schloß Hampton Court in England) befand sich zur Zeit, als Rubens in Mantua war, im Besitze des Herzogs. Aus ihm hat Rubens die rechte Hälfte dieses Bildes kopiert; die linke hat er aus eigner Erfindung hinzugefügt.

S. 9. Nach der Ueberlieferung hat dieses Reiterbildnis als ein Werk des Velazquez gegolten, bis es Justi (Diego Velazquez und sein Jahrhundert II[1], S. 85) für Rubens in Anspruch genommen hat. Ihm ist Rooses (Bulletin Rubens V, p. 94) beigetreten. Wie ebenfalls überliefert wird, soll der Herzog von Infantado, der Sohn des Herzogs von Lerma, dessen Reiterbildnis Rubens ebenfalls gemalt hat, dargestellt sein.

S. 10—15. Zu den zwölf Aposteln im Museum in Madrid, die Rubens nach seiner eignen Angabe (Brief an den englischen Gesandten Sir Dudley Carleton vom 28. April 1618, Rosenberg, Rubensbriefe**) S. 42) für den Herzog von Lerma gemalt hat, gehörte ursprünglich noch die Halbfigur Christi, die aber verschollen ist. Rubens bot Carleton eine von seinen Schülern ausgeführte Kopie der Bilderreihe an, die sich jetzt, mit dem in Madrid fehlenden Christus, in der Galerie des Palazzo Rospigliosi in Rom befindet. Die Originale in Madrid sind meist arg beschädigt.

S. 17. Das Bild stammt aus dem Jesuitenkollegium von Alcala de Henares und wurde um 1772 in das Haus der Jesuiten von San Isidoro in Madrid gebracht. Später kam es in die Akademie von San Fernando. Da es in Rubens' erster Periode entstanden ist, wird es von ihm wahrscheinlich in Spanien gemalt worden sein. Rooses II, p. 120.

S. 18 u. 19. Beide Bilder sind 1743 unmittelbar aus Mantua in die Dresdner Galerie gekommen. Es ist also mit Sicherheit anzunehmen, daß Rubens sie für den Herzog Vincenzo Gonzaga gemalt hat. Eine Wiederholung der Krönung des Tugendhelden besitzt die Alte Pinakothek in München, eine Wiederholung des Trunkenen Herkules die Königl. Galerie in Kassel.

S. 20. Das Bild der drei Grazien in Florenz, vermutlich eine freie Kopie nach einem antiken Bildwerk, ist eine grau in grau gemalte Skizze.

S. 21—23. Die drei Bilder, die ursprünglich zusammengehörten, sind von dem Herzog von Mantua zum Schmuck der dortigen, der heiligen Dreifaltigkeit geweihten Jesuitenkirche bei Rubens bestellt worden, der dafür die ansehnliche Summe von 1300 Doppeldukaten erhielt. Die Anbetung der Dreifaltigkeit durch die Familie Gonzaga war auf dem Hochaltar aufgestellt, zu den Seiten die Taufe und die Verklärung Christi. Als die Franzosen 1797 Mantua erobert hatten, wurde die Kirche in ein Furagemagazin verwandelt und die drei Bilder daraus entfernt. Ein französischer Kommissar zerschnitt das Bild der Dreifaltigkeit, um es besser fortschaffen zu können, in mehrere Stücke. Sein Vorhaben wurde aber entdeckt, und die Akademie erlangte die Stücke wieder, jedoch nicht vollständig, da nach einer Beschreibung der Bilder vor ihrer Zerstörung darauf auch alle Söhne und Töchter des Herzogs, ein Gardist, dem Rubens seine Züge gegeben, und ein großer Windhund dargestellt waren. — Die Taufe Christi gelangte ins Ausland und tauchte um 1840 in Gent auf. Nach mehrfachem Besitzwechsel kam es 1876 durch Vermächtnis des letzten Besitzers in das Antwerpener Museum. Von dem ursprünglichen Kolorit ist nichts mehr zu erkennen. — Die Transfiguration kam schon 1801, also vier Jahre nach der Entführung aus Mantua, in das Museum in Nancy, ist aber später stark übermalt worden.

*) Wo im folgenden kurzweg Rooses I, II etc. zitiert wird, ist damit das große, für die Rubensforschung grundlegende Werk von Max Rooses, L'Oeuvre de P. P. Rubens, 5 Bände, Antwerpen 1886—1892, gemeint.

**) Da die von Ruelens begonnene, von Rooses fortgesetzte „Correspondance de Rubens" erst bis zum Jahre 1628 gediehen ist, zitieren wir die hier zu erwähnenden Briefe von Rubens nach der Ausgabe von Adolf Rosenberg (Leipzig 1881) in folgendem kurzweg als „Rubensbriefe".

S. 24. Der heilige Hieronymus in Dresden gehört zu den wenigen Werken von Rubens, die bezeichnet sind (auf einem der Steine links unten mit den Initialen P P R).

S. 25. Ein von Schelte a Bolswert nach dieser Landschaft ausgeführter Kupferstich trägt die Inschrift: Pet. Paul Rubens pinxit Romae. Dieselbe Landschaft bildet auch den Hintergrund der Bildnisgruppe S. 6.

S. 27. Als Geschenk für den Arzt Johann Faber aus Bamberg gemalt, der Rubens von schwerer Krankheit wiederhergestellt hatte. S. die Einleitung S. XVIII.

S. 28. Die Figur des Seneca ist nach einem im 16. Jahrhundert in Rom aufgefundenen antiken Bildwerk von schwarzem Marmor kopiert, das sich zur Zeit von Rubens' Aufenthalt in Rom in der Villa Borghese befand. Durch Hinzufügung eines marmornen Beckens ist die Figur, die sich jetzt im Louvre befindet, als „sterbender Seneca" restauriert worden. Sie stellt in Wirklichkeit einen afrikanischen Fischer dar.

S. 29. Die Grablegung Christi ist eine freie Kopie des bekannten Gemäldes von Caravaggio in der Galerie des Vatikans in Rom.

S. 30. Aus Rubens' Nachlaß vom Könige von Spanien für 1000 Gulden gekauft. Die weibliche Gestalt zur Linken wird durch das Lamm als die heilige Agnes gekennzeichnet.

S. 33. Nach Rooses I, p. 111 in Italien gemalt. Es wäre demnach einer der ersten Versuche des Künstlers, die von dem Weltgericht Michelangelos empfangenen Eindrücke zu verarbeiten und den Gedanken weiter auszuspinnen.

S. 34. Von dem Marchese Nikolaus Pallavicini, dem Bankier des Herzogs von Mantua, gestiftet, der es vermutlich bei Rubens während dessen Aufenthalt in Genua bestellt hat. — Unten ragt die Kuppel des auf dem Altar stehenden Tabernakels in das Bild hinein.

S. 35—37. Ueber die Entstehung der Bilder s. die Einleitung S. XIX u. XX. Da der Herzog von Mantua den Ankauf des zuerst gemalten Altarbildes (S. 35) ablehnte, nahm es Rubens mit in die Heimat und stiftete es 1610, nachdem er es wahrscheinlich vorher noch retuschiert hatte, zum Gedächtnis seiner Mutter in die Kirche der St. Michaels-Abtei, wo diese begraben lag. 1794 wurde es nach Frankreich entführt und 1811 durch kaiserliches Dekret dem Museum von Grenoble überwiesen, das auch eine Zeichnung von Rubens zu dem oberen Teil des Bildes besitzt (s. Einleitung S. XX). Unten sind dieselben Heiligen dargestellt wie auf den Flügelbildern S. 37.

S. 39. Dieselbe Komposition hat Rubens später für das linke Flügelbild der Kreuzabnahme (S. 60) verwendet.

S. 41. Von dem Magistrate der Stadt Antwerpen 1608 zum Schmuck eines Saales im Stadthause bestellt und mit 1800 Gulden bezahlt, ist das Bild nicht lange in Antwerpen geblieben. Im September 1612 machte es der Magistrat dem Don Roderigo Calderon, Grafen von Oliva, außerordentlichem Gesandten des Königs von Spanien, zum Geschenk, um sich durch diese „schönste und seltenste Gabe aus seinem Besitz" die guten Dienste des Diplomaten zu sichern, der sich beim Könige von Spanien für die Interessen des Antwerpener Handels verwenden wollte. Nachdem der Graf von Oliva 1618 in den Sturz seines Gönners, des Herzogs von Lerma, verwickelt worden, ließ ihn der Graf von Olivarez des Mordes anklagen. Er wurde 1621 enthauptet, und aus seinem Nachlaß erwarb Philipp IV. das Bild. — Bei seiner zweiten Anwesenheit in Madrid (1628 bis 1629) soll Rubens nach dem Zeugnis Pachecos einige Aenderungen an dem Bilde vorgenommen, nach einem andern Zeugnis es sogar beträchtlich vergrößert und retuschiert haben. Zu äußerst rechts hat Rubens sich selbst dargestellt. Wie seine jugendliche Erscheinung beweist, gehörte diese Figur sicherlich schon zu der ursprünglichen Komposition und ist nicht erst später hinzugefügt worden. — Da das Bild für unsre photographische Aufnahme, die erste, die in der Oeffentlichkeit erscheint, nicht von der Wand entfernt werden konnte, greift unten die Schutzstange in das Bild hinein.

S. 42. Bis 1892 befand sich das Bild in der Sammlung des Lord Dudley in London, bei deren Versteigerung es die Summe von 1500 Pfd. erreichte 1894 ging es in den Besitz des Museums in Köln über. Es ist vermutlich dasselbe Bild, das Rubens in einem Briefe an den Kupferstecher de Bye vom 11. Mai 1610 erwähnt (Rubensbriefe S. 37).

S. 43. Die Maße des Bildnisses der Isabella Brant sind: H. 0.96, B. 0,70. Die neueste, fünfte Auflage des Katalogs des Berliner Museums S. 329 setzt das Bild um 1615 an.

S. 44. Rubens hat das Triptychon der Kreuzesaufrichtung für den Hochaltar der St. Walpurgis-Kirche in Antwerpen für eine Summe von 2600 Gulden gemalt. Auf der Rückseite der Flügel sind links die Heiligen Eligius und Walpurgis, rechts die Heiligen Katharina und Amandus dargestellt. Ursprünglich befand sich über dem Mittelbild eine Darstellung Gott-Vaters zwischen zwei Engeln, und auf drei Predellen sah man Christus am Kreuz, die Entführung des Leichnams der heiligen Katharina durch Engel und eine Wundertat der heiligen Walpurgis, die durch ihr Gebet auf hoher See ein mit Menschen angefülltes Schiff vor dem Untergang rettet. Diese vier Stücke sind verschwunden. Eine von der Ausführung erheblich abweichende Skizze der drei Innenseiten des Triptychons befindet sich in der Sammlung des Kapitäns Holford in London. Das Triptychon wurde im Jahre 1794 nach Paris entführt. Als es 1815 wieder zurückgegeben wurde, kam es auf Anordnung der Regierung in die Kathedrale in Antwerpen, da die Walpurgiskirche inzwischen (1798) abgebrochen worden war.

S. 46. Das Gemälde befand sich ursprünglich über der Tür zur Sakristei in der Rekollektenkirche in Antwerpen. Da sich unter den Füßen Christi am Kreuzesstamm die verschlungenen Initialen N R befinden, hält Rooses es für wahrscheinlich, daß Rubens' Freund, Nikolaus Rockox, das Bild bei ihm bestellt und in die genannte Kirche gestiftet hat, die außerdem noch zwei andre von ihm gestiftete Bilder von Rubens besaß.

S. 47. Ein Kupferstich von Andreas Stock, der durch die Inschrift „Petro Paulo Rubens pinxit" beglaubigt ist, gibt dieselbe Komposition wieder, zu der bisher ein Original von Rubens nicht nachgewiesen werden konnte. Wenn das Gemälde in Cannstatt, das hier zum ersten Male in der Oeffentlichkeit erscheint, nicht das bisher vermißte Original ist, so ist es jedenfalls eine aus Rubens' Werkstatt hervorgegangene, tüchtige Schülerarbeit.

S. 50. Von Rubens in einem Briefe an Sir Dudley Carleton vom 28. April 1618, worin er ihm eine Reihe von Gemälden zum Tausch gegen Antiken anbietet, mit den Worten erwähnt: „Ein gefesselter Prometheus auf dem Berge Kaukasus mit einem Adler, der ihm die Leber aushackt. Original von meiner Hand; der Adler ist von Snyders gemalt." Der berühmte Tiermaler war schon frühzeitig Rubens' Mitarbeiter und blieb es viele Jahre hindurch. Rubens gibt den Wert des Bildes auf 500 Gulden an (Rubensbriefe S. 43).

S. 52 u. 53. Das Münchner Bild wurde von dem Fürstbischof von Freising, Ernst von Bayern (gest. 1612), für die Kathedrale dieser Stadt bestellt und mit 3000 Gulden bezahlt. 1804 kam es nach München. Nach Sandrart stellt es eine Vision aus der Offenbarung Johannis (Kap. XII) dar. Nach Rooses (II, p. 210) ist es jedoch wahrscheinlicher, daß die unbefleckte Empfängnis dargestellt ist. Unten ist die Stadt Freising mit dem Dome zu sehen. Das Bild ist im wesentlichen Schülerarbeit, die Ansicht der Stadt wahrscheinlich von Lukas van Uden. – Der Entwurf der Sammlung Weber (S. 52) ist dagegen von Rubens' eigner Hand ausgeführt (s. Woermann, Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg, Dresden 1892, S. 136 bis 137).

S. 54. Aus der Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim. Nach der Ueberlieferung soll es der erste Herzog von Marlborough vom Kaiser von Deutschland zum Geschenk erhalten haben. Auf einem Gemälde im Königl. Museum in Stockholm, das ein Gemach in Rubens' Hause darstellen soll (s. die Einleitung S. XXV), ist dasselbe Bild über der Tür zu sehen.

S. 56. Für den Altar in der Kapelle des heiligen Sakraments in der St. Romualds-Kirche in Mecheln gemalt, ist das Bild im Jahre 1794 nach Paris entführt und 1813 dem Museum in Mailand im Tausch gegen ein andres Bild übergeben worden. Es ist um 1630 von Fräulein Katharina Lescuyer, die damit das Andenken ihres Vaters ehren wollte, bei Rubens bestellt worden. Danach ist die irrtümliche Datierung in der Unterschrift auf S. 56 in 1630—1632 zu berichtigen. Im Jahre 1632 war der Altar, auf dem das Gemälde aufgestellt wurde, vollendet. Dazu gehörten ursprünglich zwei Predellen, der

Einzug Christi in Jerusalem und die Fußwaschung, die sich jetzt im Museum in Dijon befinden. Alle drei Bilder sind von Schülern ausgeführt worden. Rubens' eigenhändige Skizze zum Abendmahl befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg. Wenn Crowe und Cavalcaselle in ihrer Tizian-Biographie behaupten, daß Rubens die Anregung zu diesem Abendmahl aus einem Gemälde Tizians in Urbino (jetzt in der städtischen Galerie daselbst) geschöpft hat, so ist die Uebereinstimmung zwischen beiden Kompositionen nur eine allgemeine. Ein Vergleich ist jetzt erleichtert, nachdem das Abendmahl von Tizian zum ersten Male in den „Klassikern der Kunst in Gesamtausgaben" Bd. III: Tizian S. 76 publiziert worden ist.

S. 60. Für die Kreuzabnahme, die am 7. September 1611 von der Gilde der Bogenschützen bestellt (s. die Einleitung S. XXIX) und am 6. März 1614 vollendet war, erhielt Rubens 2400 Gulden. Außerdem erhielt seine Frau, was kontraktlich ausbedungen war, ein Paar Handschuhe, die damals noch als eine besondere Kostbarkeit galten. Am 22. Juli 1614 wurde der Altar, der seinen Platz im rechten Querschiff, nicht weit von dem jetzigen Aufstellungsorte des Bildes hatte, feierlich eingeweiht, nachdem das Kapitel noch vorher beschlossen hatte, mit Rubens zu verhandeln, um ihn zur Aenderung der Figur des heiligen Christoph zu veranlassen, „die wegen ihrer Nacktheit Anlaß zu Aergernis zu geben scheine." Es ist nicht bekannt, ob Rubens sich zu einer Aenderung verstanden hat. 1794 wurde das Triptychon von den Franzosen entführt und im Louvre ausgestellt. 1815 wurde es wieder zurückgegeben, und 1816 erhielt es seinen jetzigen Platz in der Kathedrale.

S. 62. Skizze zu den Außenseiten der Flügel der Kreuzabnahme, die die dort getrennte Komposition als Ganzes gibt.

S. 63. Für den Hochaltar der Kathedrale in Gent war von dem Bischof Maes bei Rubens ein großes Altarbild bestellt worden, das die Bekehrung des Grafen von Allowin, des späteren heiligen Bavo, darstellen sollte. Nachdem aber der Bischof Maes gestorben, beschloß sein Nachfolger, van der Burch, den Altar ganz in Marmor ausführen zu lassen und auf ein Gemälde zu verzichten. Darauf richtete Rubens am 19. März 1614 eine Beschwerde an den Erzherzog Albert, in der er seinen hohen Gönner um seine Vermittlung ersuchte. Er sagt in dem Schreiben (Rubensbriefe S. 39), daß er die Skizze vor zwei Jahren, also 1612, angefertigt habe und daß er „mit dem Gewissen eines Christen" versichern könne, daß „das Gemälde für Gent die schönste Sache werden würde, die er jemals in seinem Leben gemalt hätte." Trotz der Verwendung des Erzherzogs blieb der Bischof bei seinem Beschluß, konnte ihn aber nicht mehr ausführen, da er 1616 auf einen andern Bischofssitz berufen wurde. Im Jahre 1623, nachdem der Rubens wohlgesinnte Antonius Triest Bischof von Gent geworden war, wurde der alte Plan wieder aufgenommen und Rubens mit der Ausführung eines Gemäldes betraut, das 1624 vollendet wurde. Von der Skizze weicht es sowohl im Format — es ist ein oben abgerundetes Hochbild — wie in der Komposition erheblich ab. 1719 wurde es, wie man vermutet, wegen gewisser Blößen an den Frauengestalten, vom Hochaltar entfernt und in eine der Kapellen des Chorumgangs versetzt. Das Bild hat seinen ursprünglichen Glanz verloren, so daß sich über seine Qualität nicht sicher urteilen läßt. Rooses (II, p. 223) glaubt jedoch, daß nur die untere Hälfte von Rubens' Hand herrührt, während die obere von Schülern ausgeführt ist.

S. 65. Nach der Ueberlieferung für eine Familie Knyff in Antwerpen gemalt. Im Jahre 1816 wurde es für 2000 Pfd. Sterl. bei der Versteigerung der Sammlung Henry Hope von einem Mr. Norton gekauft, von dem es in den Besitz des Mr. J. B. Miles in Bristol überging. Bei der Versteigerung der Sammlung Miles im Mai 1899 erzielte es 1950 Pfd. Sterl. Später wurde es für das Museum in Brüssel angekauft. — Ein zweites, etwas kleineres Exemplar (H. 1,02, B. 1,35) wurde 1892 mit der Sammlung Schuster (Brüssel) in Köln versteigert. Es kam auf 25 500 Mark.

S. 67. Das Bild ist auf einer Versteigerung in London im Jahre 1894 aufgetaucht und erzielte 21 000 Franken. Noch in demselben Jahre ging es für 45 000 Franken in den Besitz

des Museums in Antwerpen über. Es ist ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführt. Rooses, Bulletin Rubens 1895, S. 209—210.

S. 69. Eines der Bilder, die aus dem Zusammenwirken von Rubens mit Jan Breughel, der die Fruchtgirlande gemalt hat, hervorgegangen sind. Ein zweites, geringeres Exemplar befindet sich im Besitz des Herrn Philippi in Hamburg.

S. 71. Auf dem Köcher in der Hand der Kallisto bezeichnet: P. P. RVBENS. F. 1613.

S. 72. Für die Kirche der Kapuziner in Lierre gemalt. Obwohl die Mönche das Bild bei der Ankunft der Franzosen verborgen hatten, kam es später doch in den Besitz der Kaiserin Josephine nach Malmaison und wurde 1814 an den Kaiser von Rußland verkauft. Die Skizze zu dem Bilde befindet sich jetzt bei Herrn Adolphe Schloß in Paris (auf Holz, H. 1,65, B. 0,80).

S. 73. Von Rooses für eine Kopie erklärt, während Bode dagegen mit Recht betont, daß das Bild Retuschen von Rubens' Hand zeigt und daß die Amoretten von ihm selbst gemalt sind (im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XI, S. 203).

S. 74. Von dem mit Rubens eng befreundeten Bürgermeister Nikolaus Rockox für sein und seiner Gattin Grabmal in der Kapelle der heiligen Jungfrau in der Rekollektenkirche in Antwerpen bestellt. 1794 von den Franzosen nach Paris entführt, wurde es 1815 wieder nach Antwerpen zurückgebracht. Links über dem Kopfe des Rockox (S. 75) steht die Jahreszahl 1615, die aber ursprünglich 1613 lautete. Die 3 ist später durch eine 5 verdeckt worden. Rubens hat das Triptychon, das er ganz mit eigner Hand ausgeführt hat, also 1613 begonnen, aber erst 1615 vollenden können.

S. 76. Für das Grabdenkmal des Malers Peter Breughel gemalt, das sich noch in der Kirche de la Chapelle in Brüssel befindet. 1765 wurde das Bild von den Kirchenvorstehern für 5000 Gulden an einen Herrn Braamcamp verkauft, der für das Denkmal eine Kopie anfertigen ließ. Dann hat es häufig seinen Besitzer gewechselt, bis es in unsrer Zeit seinen Weg nach Amerika gefunden hat. Auf der Rückseite liest man: Petrus Paulus Rubens pinxit. David Teniers ex haeredibus renovavit anno 1676. David Teniers war ein Schwiegersohn von Jan Breughel, auf dessen Veranlassung Rubens das Bild gemalt hat.

S. 77. Für den Hochaltar der Kapuzinerkirche in Antwerpen gemalt. 1794 von den Franzosen entführt und nicht zurückgegeben.

S. 78. Eine ganz eigenhändige Arbeit von Rubens und als solche gekennzeichnet durch die Inschrift: P. P. RVBENS. F. 1614.

S. 79. Wahrscheinlich unter dem Einfluß Adam Elsheimers gemalt und vielleicht sogar eine freie Kopie nach einem Bilde von ihm. Bezeichnet: P. P. RVBENS. F. 1.6.1.4.

S. 80. Bezeichnet wie das vorige Bild.

S. 81. Die Figurengruppe, die genau mit der des vorigen Bildes übereinstimmt, ist von Rubens gemalt, die Landschaft und das Beiwerk ist nicht, wie es der Katalog des Antwerpener Museums angibt, von Jan Breughel dem Aelteren, sondern nach Rooses (II, p. 138) von Lukas van Uden oder von Jan Wildens gemalt, wahrscheinlich von letzterem.

S. 82. Bezeichnet: P. P. RVBENS. F. 1.6.1.4. Von Rubens sind jedoch nur die Figuren gemalt. Ursprünglich war das Bild nämlich 1,21 m hoch und 0,95 m breit. Später, wahrscheinlich im 18. Jahrhundert, hat man rechts 22, links 68 und oben 22 cm angesetzt und auf diese Ansätze die Felsen und die Landschaft gemalt.

S. 85 u. 86. Beide als Seitenstücke gemalte Bilder wurden 1627 von Rubens an den Herzog von Buckingham verkauft. Sie sind von Lukas van Uden nach Rubens' Kompositionen gemalt, von letzterem aber übergangen. Auch die Figuren auf dem Bilde „Der Winter" sind von Rubens' eigner Hand. Das erstere Bild ist in England auch unter dem Namen „Going to Market" bekannt.

S. 87. Eine ganz eigenhändige Arbeit des Meisters, die sich früher in der Sammlung des Herzogs von Richelieu befand. Ein zweites, kleineres Exemplar, das sich in der Galerie Suermondt in Aachen befindet, ist nach Rooses von Rubens bereits in Italien gemalt worden.

S. 88. Im Katalog der Münchner Pinakothek wird das Bildnis links fragweise als Hugo Grotius bezeichnet, was aber unzutreffend ist. Von Rooses wird das Bild, nach unsrer Meinung

mit Unrecht, Rubens abgesprochen. Zwischen den Zügen des Dargestellten und denen des Mannes auf dem nebenstehenden Petersburger Bilde scheint uns eine starke Uebereinstimmung zu bestehen.

S. 89. Der Studienkopf einer alten Frau wurde früher für das Bildnis von Rubens' Mutter gehalten, ohne daß eine Begründung beigebracht werden konnte. Daß es eine Persönlichkeit darstellt, die Rubens nahestand, geht aus dem Umstande hervor, daß dieser Kopf von Rubens' italienischer Zeit (S. 39) bis in seine letzten Lebensjahre auf zahlreichen religiösen Bildern erscheint, auf denen alte Frauen vorkommen (s. besonders S. 420).

S. 91. Nach Rooses (IV, p. 344) hat Rubens nur die menschlichen Figuren retuschiert, die Tiere sind wahrscheinlich von Paul de Vos, die Bäume von Wildens.

S. 93. In der Sammlung Ludwigs XIV. unter dem Namen „La vierge aux anges" aufgeführt, hat das Bild später ohne Grund, vielleicht weil man für die Flügellosigkeit der Engel keine Erklärung fand, den Namen „Vierge aux Saints Innocents", die Madonna mit den unschuldigen Kindern, erhalten.

S. 94. Das Bild befand sich ursprünglich auf dem Hochaltar der Jesuitenkirche in Bergues-St. Winnocq. Nach Rooses ist nur die Figur Christi von Rubens selbst gemalt.

S. 95. In dem ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführten Bilde stimmt die Figur Christi genau mit der des Thomasaltars (S. 74) überein.

S. 96. Ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführt. In dem Verurteilten unten rechts, der flehend die Hände erhebt, hat er sich selbst porträtiert.

S. 100. Das Bild in Brüssel ist Rubens' eigenhändige Skizze zu dem von einem Schüler ausgeführten, aber von dem Meister retuschierten Bilde in München.

S. 101. Auf dem Bilde links sind die Figuren von Rubens, der Hund und der Kopf des Ebers von Snyders gemalt. Rooses III, p. 120. — Das Petersburger Bild, von dem sich noch ein zweites Exemplar in der Sammlung des Lord Lyttelton in England befand, aus der es in den Besitz von Sedelmeyer in Paris überging, von diesem aber weiter verkauft worden ist, wird auch als „Le Tigre et l'Abondance" oder als „Neptun und Cybele" erklärt. Ein nach dieser Komposition von Vangelisti ausgeführter Stich trägt die Unterschrift „L'alliance de l'eau avec la Terre". Es soll wahrscheinlich eine allegorische Darstellung der Fruchtbarkeit sein, die durch die Verbindung des Wassers mit der Erde entsteht.

S. 103. Rubens' Neffe, Philipp Rubens, hat als Entstehungszeit der Amazonenschlacht „um 1615" angegeben. Rooses glaubt, daß das Bild noch etwas früher entstanden ist. Nach einer Ueberlieferung soll es für Cornelius van der Geest gemalt worden sein aus Dankbarkeit für seine Vermittlung bei dem Auftrage des Altarbildes der Kreuzesaufrichtung. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehörte es dem Herzog von Richelieu. Um 1690 ging es in den Besitz des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf über, von wo es mit der Düsseldorfer Galerie nach München gekommen ist.

S. 105. Dr. Theodor van Thulden war Professor der Rechtsgelehrsamkeit an der Universität Löwen. Er starb 1645. Eines von Rubens' Meisterwerken in der Bildnismalerei.

S. 106. Pierre Pecquius (1562—1625) war Kanzler von Brabant und mit Rubens befreundet.

S. 107. Im Auftrage des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Neuburg gemalt und mit 3500 Gulden bezahlt. 1692 nach Düsseldorf überführt, kam es später mit der Düsseldorfer Galerie nach München.

S. 108. Eigenhändige, in Einzelheiten vielfach abweichende Skizze zu dem Münchner Bilde S. 107.

S. 112. Der Katalog des Berliner Museums (5. Aufl. von 1904) nimmt die Jahre 1612—1614 als Entstehungszeit des Bildes an, während Rooses, dem wir uns anschließen, das Bild einer späteren Zeit zuweist. Nach letzterem sind nur die vier menschlichen Figuren im Vordergrunde von Rubens ausgeführt, alles übrige von einem Schüler, vielleicht Justus van Egmont.

S. 114. Eine von Rubens übergangene Schülerarbeit. Für einen Altar in der Augustinerkirche in München gemalt.

S. 115. Nach dem mehrfach zitierten Briefe an Sir Dudley Carleton hat Rubens die berühmte Löwenjagd in München für den Herzog, späteren Kurfürsten Maximilian von Bayern gemalt. Das Bild ist im wesentlichen unter Beihilfe von Schülern entstanden. Nach Rooses hat Wildens die Landschaft und die Tiere gemalt. Bei den Figuren glaubt er die Beihilfe von van Dyck zu erkennen. Rubens hat sie aber übergangen und die nackten Teile auch ganz übermalt.

S. 116. Die Toilette der Venus wird im Verzeichnis der von Rubens hinterlassenen Bilder etc. unter dem Titel „Eine Venus, die sich im Spiegel sieht, mit Cupido“ und unter der Rubrik „Bilder von dem verstorbenen Herrn Rubens in Spanien, Italien und anderswo nach Tizian wie nach andern berühmten Meistern gemalt“ aufgeführt. Wenn ein Original von Tizian dem Bilde zugrunde liegt, so konnte es bisher nicht nachgewiesen werden. Das Bild Tizians in Petersburg, das Bode in seiner Publikation der Fürstlich Liechtensteinschen Galerie als das Original angegeben hat, kann es nicht sein, da es in der Komposition völlig von dem Rubensschen Bilde abweicht (s. Klassiker der Kunst III, S. 147).

S. 118. Der Blumenkranz ist von Jan Breughel gemalt.

S. 119. Eine von Rubens retuschierte Schülerarbeit. Die Tiere sind nach Rooses von Jan Wildens.

S. 120. Nach der athenischen Ortssage fanden die drei Töchter des Cecrops in einem ihnen von Athene übergebenen Korbe den kleinen Erichthonius, dessen Beine von einer Schlange umwickelt waren. Die Figuren sind von Rubens ausgeführt, das Beiwerk und der Hintergrund von Schülern. Die alte Frau und die lichtblonde unter den drei Schwestern zur Rechten sind häufig bei Rubens in dieser Zeit vorkommende Modelle.

S. 121. Eine in vielen Einzelheiten abweichende, aber von Rubens eigenhändig ausgeführte Wiederholung einer älteren, wahrscheinlich während seines Aufenthalts in Italien gemalten Landschaft (S. 26).

S. 125. Ganz eigenhändig von Rubens in raschem Wurf, fast skizzenhaft, ausgeführt.

S. 127. Nach Rooses sind die Magdalena und die Köpfe Christi und seiner Tischgenossen von Rubens selbst ausgeführt, alles übrige von Schülerhänden, aber von ihm übergangen. Früher in der Sammlung des Herzogs von Richelieu. Ein Hauptwerk des Meisters.

S. 128. Der heilige Franziskus links ist eine Studie zu der Stigmatisation dieses Heiligen in Köln (S. 145), das Brustbild des Mannes rechts eine Studie zu dem dritten Apostel, von Christus gerechnet, auf dem Petersburger Bilde (S. 127).

S. 129. Charles de Longueval (gest. 1621) war Kommandant der Artillerie in den spanischen Niederlanden. Die Komposition von Rubens war als Vorlage für einen Stich gedacht, den Lukas Vorsterman angefertigt hat. Deshalb ist auch nur das Bildnis farbig, alles übrige grau in grau ausgeführt.

S. 130. Das Bildnis des Paracelsus ist nach einem jetzt im Museum von Nancy befindlichen Gemälde kopiert, das fälschlich den Namen Albrecht Dürer trägt (photographiert von Braun). Die Rubenssche Kopie, die an künstlerischer Bedeutung das Original erheblich übertrifft, stammt aus der Galerie des Herzogs von Marlborough, aus der sie 1886 für 125 Pfd. Sterl. in den Besitz von Charles Sedelmeyer in Paris überging. Auf der Versteigerung der Sammlung Kums in Antwerpen (Mai 1898) wurde sie für das Museum in Brüssel für 24000 Franken angekauft. — Das Bildnis eines jungen Mannes in München stammt ebenfalls aus der Galerie des Herzogs von Marlborough. Es ist eine Kopie von Rubens nach einem jetzt im Berliner Museum befindlichen Bilde des Joos van Cleve, der in Antwerpen tätig war und nach 1554 in London gestorben sein soll.

S. 131. Die Tigerin ist von Rubens' Hand, die Landschaft nach Rooses (V, p. 351) von Wildens.

S. 132. Rechts oben befindet sich die Inschrift: Aetat. suae 27 anno 1616. Jan Vermoelen war Kapitän in spanischen Diensten und wurde später Generalkommissar der spanischen Flotte in den Niederlanden.

S. 133. Im wesentlichen eine Schülerarbeit mit Benutzung des Bildes S. 98, aber von Rubens an einigen Stellen übergangen. Die Früchte und Tiere sind wie auf dem Bilde S. 98

von Snyders. Im Museum in Darmstadt befindet sich ein zweites Exemplar, das ebenfalls nur eine Werkstattarbeit ist.

S. 135. Nach Bodes sehr wahrscheinlicher Vermutung ein Bildnis von Rubens' ältestem Sohn Albert (geb. 1613).

S. 136. Nach Rooses (I, p. 122) unter Mitwirkung van Dycks gemalt. Das Bild ist nach der Angabe des Katalogs der Galerie des Herzogs von Marlborough dem ersten Herzog von der Stadt Antwerpen aus Dankbarkeit für die Dienste, die er der Stadt durch seine Siege über die Franzosen geleistet, zum Geschenk gemacht worden. Nach einer andern Quelle soll es die Stadt — es war im Jahre 1705 — für 2000 Gulden von dem Maler Jakob de Wit gekauft haben. Bei der Versteigerung der Galerie Marlborough erwarb es sein jetziger Besitzer für 1850 Pfd. Sterl.

S. 138. Philopoemen, der Feldherr des achäischen Bundes, wird beim Holzspalten von einer alten Frau, die ihm diese Arbeit aufgetragen, erkannt (nach Plutarchs Lebensbeschreibung). Eine ganz von Rubens ausgeführte Skizze zu einem großen Bild, das sich in der Galerie des Herzogs von Orleans befunden hat, jetzt aber nicht mehr nachzuweisen ist. Der geschichtliche Stoff hat Rubens nur den Vorwand zu einem großen Stilleben aus Wild, Geflügel, Früchten und Gemüsen gegeben, dessen detaillierte Ausführung dem Gehilfen überlassen blieb, der das große Gemälde ausgeführt hat.

S. 139. Von Rubens in dem Briefe an Sir Dudley Carleton mit folgenden Worten aufgeführt: „Ein Bild mit einem Achilles als Frau gekleidet, gemalt von meinem besten Schüler und ganz von meiner Hand retuschiert, ein sehr schönes Bild und voll von vielen sehr hübschen Mädchen . . . 600 Gulden." Da Carleton das Bild ablehnte, weil er nur ganz eigenhändige Arbeiten von Rubens haben wollte, nahm es dieser 1628 mit nach Spanien und verkaufte es dort an König Philipp.

S. 140. Bis zum Jahre 1884 hat sich das Bild in der Sammlung von Sir Philip Miles in Leigh Court befunden. 1903 wurde es in Paris für das Berliner Museum erworben. Ein Entwurf zu diesem Bilde befindet sich in der Grosvenor Gallery in London.

S. 145. Früher auf dem Hochaltar der Kapuzinerkirche in Köln, nach deren Abbruch das Bild in das Museum gekommen ist. Im wesentlichen Schülerarbeit. Nach Rooses (II, p. 249) hat Rubens nur den Kopf und die Hände der Heiligen und die Fleischteile des zweiten Mönchs retuschiert und hier und da einige Lichter aufgesetzt. Die Landschaft ist von Wildens.

S. 146. Diese Studien nach der Natur hat Rubens zu mehreren Bildern, besonders zu den Anbetungen der Könige benutzt. Bei der Versteigerung der Galerie von Pommersfelden (1867) erzielte das Bild 35000 Franken; bei der Versteigerung der Sammlung Narischkine (1883) ging es für 55000 Franken in den Besitz des Fürsten Demidoff von San Donato über, und 1890 wurde es für das Museum in Brüssel für 80000 Franken angekauft.

S. 147. Das Bild, für das Rubens 150 Gulden erhalten haben soll, gehörte ursprünglich zu einer Reihe von 15, von verschiedenen Künstlern ausgeführten Bildern, die das Mysterium des Rosenkranzes darstellen. Diese Bilder befinden sich noch in der Kirche an ihrem ursprünglichen Ort. Nur das von Rubens ist in die Nähe des Altars gebracht und an seinem früheren Orte durch eine Kopie ersetzt worden. Auf den Flügeln, die das Bild gewöhnlich bedecken, befindet sich folgende Inschrift: Hanc vividam flagellati Salvatoris nostri Jesu Christi imaginem exquisitissima arte depictam ecclesiae Sti Pauli dicavit P. P. Rubens. Anno MDCXVII.

S. 148. Für das Grabmal des 1617 gestorbenen Kaufmanns Jan Michielsen gemalt, das sich früher in der Kathedrale in Antwerpen befunden hat. Das Mittelbild ist ganz von Rubens' eigner Hand, die Flügelbilder (S. 149) sind von Schülern ausgeführt, aber von Rubens retuschiert. Ganz von Schülerhand sind die grau in grau gemalten Rückseiten der Flügel ausgeführt, die nochmals die Madonna mit dem Kinde und den segnenden Heiland zeigen.

S. 150 u. 151. Beide Bildnisse sind ganz von Rubens' eigner Hand und mit größter Sorgfalt

ausgeführt und gehören zu seinen glänzendsten Porträtschöpfungen. Jean Charles de Cordes hat sich am 3. Oktober 1617 mit Jacqueline de Caestre vermählt, die schon im folgenden Jahre starb. Das Brüsseler Museum hat beide Bildnisse im Jahre 1874 für 130 000 Franken erworben.

S. 152. Ursprünglich gehörten beide Stücke zu dem großen Triptychon, das Rubens für die Johanniskirche in Mecheln gemalt hat. Sie befanden sich, in den Altar eingelassen, zu beiden Seiten eines Christus am Kreuze unter dem Mittelbilde, das die Anbetung der Könige darstellt. 1796 wurde das ganze Triptychon nach Paris entführt, aber 1815 zurückgegeben. Nur die beiden Predellen blieben zurück, da die französische Regierung sie 1804 dem Museum von Marseille überwiesen hatte.

S. 153. Ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführt, hat sich dieses Gemälde bei seinem Tode in seinem Hause befunden, wie das Verzeichnis seines Nachlasses ausweist. Später gehörte es Philipp Rubens, der es an den Herzog von Richelieu verkaufte.

S. 154—159. Wie aus mehreren Briefen von Rubens an Sir Dudley Carleton hervorgeht (Rubensbriefe S. 46—50), haben die Bilder zur Geschichte des römischen Konsuls Decius Mus, in denen der Künstler seine tiefe Kenntnis und seine leidenschaftliche Verehrung des römischen Altertums aufs reichste offenbart hat, ursprünglich als Kartons zu Wandteppichen gedient, die genuesische Edelleute bei ihm bestellt hatten, wie Rooses vermutet, die Pallavicini. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß den Teppichwebern in Brüssel nicht die Gemälde, die sich jetzt in der Liechtensteinschen Galerie befinden, als Vorlagen gedient haben, sondern Kopien, wirkliche Kartons, von denen auch einige auf Versteigerungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgetaucht sind. Die Bilder der Liechtenstein-Galerie hat, wie aus verschiedenen Zeugnissen hervorgeht, A. van Dyck nach Rubens' Skizzen ausgeführt, Rubens hat sie aber so übergangen, daß die Hände beider nicht mehr zu unterscheiden sind. Wie die Teppiche, von denen noch mehrere Exemplare vorhanden sind, waren auch die Bilder zur Dekoration eines Saales bestimmt. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts befanden sie sich noch in Antwerpen. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tauchen sie im Besitze des Fürstlich Liechtensteinschen Hauses auf.

S. 162 u. 163. Im Februar 1618 von der Fischergilde in Mecheln für ihren Altar in der Notre-Dame-Kirche daselbst bei Rubens für 1600 Gulden bestellt und von diesem im August 1619 vollendet. Auf dem rechten Seitenflügel ist der junge Tobias dargestellt, dem der Engel die Weisung gibt, den Fisch zu öffnen. Auf dem linken Seitenflügel sind fünf Apostel um einen gefangenen Fisch beschäftigt, in dem der eine ein Geldstück gefunden hat. Auf den Rückseiten der Flügel sind die Heiligen Petrus und Andreas dargestellt. Unter dem Mittelbilde befanden sich ursprünglich drei Predellen, von denen die mittlere, Christus am Kreuz, verschwunden ist, während die beiden andern (S. 163) im Museum von Nancy zurückgeblieben sind, nachdem das 1794 nach Paris entführte Mittelbild 1815 wieder zurückgegeben war. Nach Rooses sind nur die drei Fischer im Vordergrunde des Mittelbildes von Rubens' eigner Hand, alles übrige ist von Schülern ausgeführt, aber von Rubens übergangen. Es ist bezeugt, daß er nach der Aufstellung des Altars noch selbst Hand an die Bilder gelegt hat.

S. 165. Eine Schülerarbeit, die jedoch von Rubens retuschiert worden ist.

S. 168 u. 169. Erzherzog Albert von Oesterreich, ein Sohn Kaiser Maximilians II., geb. 1559, gest. 1621, war seit 1598 mit Isabella, einer Tochter Philipps II. von Spanien, verheiratet und seit dieser Zeit Regent der spanischen Niederlande. Rubens, der sich der großen Gunst des Regentenpaares zu erfreuen hatte, hat ihn und seine Gemahlin häufig porträtiert. An diesem Bildnis wie an seinem Seitenstück hat er nur die Köpfe und Hände selbst ausgeführt, alles übrige Schülern überlassen. Auf dem Bilde des Erzherzogs ist im Hintergrunde Schloß Tervueren dargestellt, auf dem der Infantin das Schloß Mariemont.

S. 170. Skizze zu einem Deckengemälde. Von dem jetzigen Besitzer mit 20 000 Franken bezahlt.

S. 171. Skizze zu einem großen, von Schülerhänden ausgeführten Bilde im Louvre. Von Rooses (IV, p. 9) zwar als ein Pasticcio erklärt, jedoch, wie wir in Uebereinstimmung mit dem Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts von H. Weizsäcker, S. 292, glauben, mit Unrecht.

S. 173. Klara Fourment (geb. 1593) war eine der älteren Schwestern von Rubens' zweiter Frau. Sie war mit Peter van Hecke (S. 172) vermählt.

S. 174. Für den Hochaltar der Dominikanerkirche, jetzigen Paulskirche in Antwerpen gemalt. 1794 nach Paris entführt und 1811 dem Museum von Lyon überwiesen, weshalb es wie alle entführten Bilder, die in die französischen Departements gekommen sind, nicht zurückgegeben worden ist. Im Vordergrunde sind in der Mitte die Heiligen Franz und Dominikus, rechts die Heiligen Sebastian und Hieronymus, links die Heiligen Katharina und Ambrosius dargestellt.

S. 175. Im Auftrage des Erzherzogs Albert und der Erzherzogin Isabella für den Hochaltar der Kirche der Karmeliterinnen in Brüssel gemalt, die 1614 eingeweiht wurde. Vermutlich das älteste unter den zahlreichen Bildern, auf denen Rubens denselben Gegenstand behandelt hat.

S. 176. Rechts unten liest man zu beiden Seiten eines Wappens die Worte: „Mons[r] Josias comte de Ransau, Mar[al] de France me l'a donné." Die Inschrift ist auf Befehl des Königs Christian IV. von Dänemark (1577—1648), der das Bild von dem Grafen von Rantzau zum Geschenk erhalten hatte, aufgesetzt worden.

S. 177 u. 178. Auf beiden gleichwertigen Bildern sind die Figuren von Rubens, die Körbe mit den Blumen von Jan Breughel gemalt. Das Stockholmer Bild scheint auf beiden Seiten verkürzt zu sein.

S. 179. Im Vordergrunde links reitet mit erhobenem Kommandostab der Feldherr des Kaisers, Don Juan d'Austria, etwas hinter ihm der Kaiser Karl V. selbst, dessen Gestalt Rubens nach dem Reiterbildnisse Tizians im Prado-Museum kopiert hat, das er bereits 1603 in Madrid gesehen.

S. 180. Die auf dem Bilde vorhandene Bezeichnung mit Rubens' Namen ist gefälscht. Rooses (I, p. 142) hält das Bild für ein Werk van Dycks, das er zur Zeit, als er in Rubens' Werkstatt tätig war, ausgeführt hat.

S. 181. Laut einer noch vorhandenen Quittung von Rubens für 750 Gulden im Auftrage des Jaspar Charles gemalt, der es auf den Altar des heiligen Franz in der Rekollektenkirche in Antwerpen stiftete. Ganz eigenhändig von Rubens ausgeführt.

S. 182 u. 183. Beide Bilder sind im Auftrage des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Zweibrücken-Neuburg, der 3000 Gulden dafür bezahlte, gemalt und von diesem der Jesuitenkirche in Neuburg geschenkt worden. 1703 kamen sie in die Kurfürstliche Galerie in Düsseldorf, und 1806 wurden sie mit dieser nach München gebracht.

S. 184. Der Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren Kastor und Pollux gehört zu der Gruppe von Bildern, die aus dem Zusammenwirken von Rubens und van Dyck hervorgegangen sind. Die Landschaft ist von Wildens.

S. 185. Das Bild des Kaisers Augustus trägt die Bezeichnung: P. P. RVBENS F. 1619 und dazu IMP. I. Es ist das erste einer Reihe von zwölf Bildnissen römischer Kaiser, die, von verschiedenen Künstlern ausgeführt, sich jetzt in den königlich preußischen Schlössern in Berlin und Umgebung befinden.

S. 186. Das Bild stellt den Vorgang dar, wie der heilige Ambrosius, Bischof von Mailand, dem Kaiser Theodosius wegen seiner in Thessalonich verübten Bluttaten den Eintritt in die Kirche verweigert.

S. 187. Der heilige Ignatius heilt Besessene und Kranke. Für den Altar des Heiligen in der Kirche Sant' Ambrogio in Genua im Auftrage des Niccolo Pallavicini gemalt, den Rubens bei seinem Aufenthalte in Genua 1607 kennen gelernt und mit dem er seitdem freundschaftliche Beziehungen unterhalten hatte.

S. 188—191. Die beiden großen, in Wien befindlichen Altarbilder sind für die Jesuitenkirche in Antwerpen gemalt worden. Weiteres siehe die Einleitung. Sie schmückten ab-

wechselnd den Hochaltar. Rubens hatte dafür 3000 Gulden erhalten, worin aber auch die Skizzen inbegriffen waren, die Rubens eigenhändig ausgeführt hatte, während die großen Bilder unter Mitwirkung von Schülern, vornehmlich van Dycks, ausgeführt worden sind. Bei dem Ankauf der Bilder durch die österreichische Regierung (1775 bis 1776) wurde jedes der großen auf 12000 Gulden, jede der Skizzen auf 1000 Gulden abgeschätzt. Die Skizze zu dem Bilde des heiligen Franz Xaver hat beim Brande der Jesuitenkirche gelitten.

S. 192. Für die Kathedrale in Tournai im Auftrage des Bischofs Maximilian Vilain gemalt, wo das Bild auf dem Altar der Verstorbenen (Autel des Trépassés) stand. 1794 nach Paris entführt, wurde es dem Museum in Nantes übergeben. Wie Rooses (I, p. 173—174) nachgewiesen hat, ist Rubens zu dem Bilde durch die Stelle im zweiten Buche der Makkabäer Kap. 12, V. 43, angeregt worden.

S. 193. In dem Vertrage, den Rubens am 29. März 1620 mit den Jesuiten wegen Ausschmückung ihrer Kirche mit Deckengemälden geschlossen, hatte er sich verpflichtet, für einen der vier Seitenaltäre ein Bild nach der Bestimmung des Pater Praepositus zu malen oder zum Ersatz dafür die 39 Skizzen zu den Deckenbildern der Kirche zu überlassen. Rubens entschied sich für das erstere und malte die Himmelfahrt Mariä. Der untere Teil des Bildes ist von ihm selbst gemalt, der obere von einem Schüler. 1775 wurde es von der österreichischen Regierung, deren Kommissar es auf 14000 Gulden abgeschätzt hatte, angekauft und nach Wien gebracht. Es hatte beim Brand der Kirche Schaden gelitten. Eine weitere Beschädigung erfuhr es durch den französischen Kommissar Denon, der nach der Besetzung Wiens durch die Franzosen 1809 das Bild in drei Teile zersägen und nach Paris schaffen ließ.

S. 194—202. Die laut Vertrag vom 29. März 1620 von Rubens eigenhändig ausgeführten Skizzen zu den verbrannten Deckenbildern in der Jesuitenkirche in Antwerpen. Vergleiche die Einleitung. Wie in der Anmerkung zu S. 193 erwähnt, hatte Rubens es vorgezogen, die Skizzen, auf die er großen Wert gelegt zu haben scheint — vielleicht wegen der kühnen, wohlgelungenen Verkürzungen — für sich zu behalten. Diesem Umstande ist es zu danken, daß uns wenigstens ein Teil dieser Skizzen erhalten geblieben ist. Bis jetzt sind 17 aufgefunden worden, die unsre Abbildungen sämtlich wiedergeben.

S. 203. Auf Kosten des Bürgermeisters Nikolaus Rockox für den Hochaltar der Rekollektenkirche in Antwerpen gemalt, der die Jahreszahl 1620 trug. Das Bild ist unter dem Namen „Le coup de lance“ (Der Lanzenstich) bekannt.

S. 204. Ein größeres Exemplar derselben Darstellung befindet sich im Schlosse Melk in Oesterreich, das ebenfalls dem Grafen von Czernin gehört.

S. 205. Für den Hochaltar der Kirche Notre Dame de la Chapelle in Brüssel gemalt. 1711 für 4000 Taler an den Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg verkauft, wurde es nach Düsseldorf gebracht und ist dort als einziges der Bilder aus der berühmten Düsseldorfer Galerie zurückgeblieben, vermutlich weil der Transport nach München zu große Schwierigkeiten machte. Wohl von Schülern ausgeführt, aber von Rubens vollständig übergangen.

S. 206. Das Martyrium des heiligen Laurentius stammt aus derselben Kirche wie das Bild S. 205 und wurde zugleich mit diesem für 4000 Brabanter Taler erworben. Nur der Körper des Heiligen und des Henkers, der das Feuer schürt, sind von Rubens übermalt. — Nach dem Katalog des Berliner Museums (5. Aufl., S. 336) sind auf dem Bilde rechts die Früchte von Snyders, die Blumen von Daniel Seghers, die Landschaft von Jan Breughel gemalt.

S. 207. Das mit diesem übereinstimmende Gemälde in der Königlichen Gemäldegalerie in Kassel ist eine Kopie. Auch an dem Wiener Original hat Rubens nur den Kopf und die Arme der Magdalena gemalt, die Figur der Martha und alles übrige nur retuschiert.

S. 208. Für den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Zweibrücken-Neuburg gemalt, wie Rubens in einem seiner Briefe an diesen angibt (Rubensbriefe S. 55), nach seiner Zeichnung von einem seiner Schüler, aber von ihm sorgfältig retuschiert.

S. 209. Aus einem vom 17. Juli 1620 datierten Briefe eines Agenten des Grafen von Arundel an diesen erfahren wir, daß Rubens die Gräfin mit ihrem Hofnarren (auf dem Bilde links), ihrem Hunde und ihrem Zwerge, der Robin hieß, in der zweiten Hälfte des Monats Juli porträtiert hat, das heißt zunächst in Skizzen, da er eine so große Leinwand nicht bei der Hand hatte. Die Gräfin hielt sich damals in Antwerpen auf der Durchreise nach Brüssel auf. Die Figur des Grafen hat Rubens später hinzugefügt. Auch hat er den Grafen ein Jahrzehnt nachher noch einmal allein porträtiert (S. 307).

S. 210. Der Studienkopf im Louvre hat für die Figur des heiligen Georg auf dem Bilde in Lyon (S. 174) in der zweiten Reihe der Heiligen gedient.

S. 211. Im Jahre 1885 aus der Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim für das Berliner Museum erworben. Wahrscheinlich unter Mitwirkung van Dycks ausgeführt. Die Bacchantin zu äußerst rechts trägt die Züge der Isabella Brant.

S. 212. Das Wild und die Landschaft sind von Jan Breughel, die Figuren von Rubens gemalt.

S. 213. Offenbar als Gegenstück zu dem vorigen Bilde gemalt, ist dieses Bild nur eine schwache Schülerarbeit, an der Rubens keinen Anteil gehabt hat. Die Hunde sind von Jan Breughel.

S. 215. Ein nach diesem Bilde von Schelte a Bolswert ausgeführter Stich trägt als Unterschrift vier Verse aus dem dritten Buche der Aeneide (194—197). Danach hat das Bild seinen Namen erhalten. Links im Vordergrunde das gescheiterte Schiff, ganz rechts eine Gruppe von Schiffbrüchigen um ein Feuer versammelt. Nach Roger de Piles, der das Bild in der Sammlung des Herzogs von Richelieu sah, soll die Landschaft eine Gegend bei Porto Venere in der Nähe von Spezia darstellen. — Aus der Sammlung des Lord Clinton Hope 1899 erworben. Eigentum des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins.

S. 216. Die Landschaft und die Tiere sind wahrscheinlich von Wildens gemalt, die Figuren von einem Schüler, aber von Rubens stark übergangen.

S. 218. Im Vordergrunde links ist Afrika durch den Nil personifiziert, dem ein Krokodil beigegeben ist, hinter ihm Europa durch den Flußgott der Donau mit seiner Gattin, rechts Asien durch den Ganges mit seiner Gefährtin und einem Tiger. Ganz im Hintergrunde als Repräsentant Amerikas der Gott des Amazonenstroms mit seiner Gattin. Rubens hat die Figuren des Vordergrundes eigenhändig ausgeführt, auch den Tiger, die des Hintergrundes nur übergangen. An der Landschaft und dem Beiwerk ist die Hand von Jan Wildens zu erkennen.

S. 219. Das Bildnis der Isabella Brant im Haag ist ganz von Rubens' eigner Hand. An einer Wiederholung im Wallace-Museum in London hat er dagegen nur die Fleischteile gemalt. — Das Bildnis rechts stellt Rubens' zweiten Sohn Nikolaus dar.

S. 220. Ein durch die beiderseitigen Namensinschriften bezeugtes Denkmal des Zusammenwirkens von Rubens und Jan Breughel, der die Landschaft und die Tiere gemalt hat. Links unten steht: PETRI PAVLI RVBENS. FIGR. Rechts unten steht: J. BREVGHEL FEC.

S. 221. Auch auf diesem Bilde sind die Figuren von Rubens, die Landschaft und die Früchte von Jan Breughel gemalt.

S. 222. Dieses Bild scheint ebenfalls zu der Gruppe der von Rubens und Breughel gemeinschaftlich gemalten zu gehören.

S. 223. Aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham. Das Medusenhaupt ist von Rubens, die Schlangen u. s. w. sind wahrscheinlich von Breughel gemalt.

S. 224. Von Rooses (IV, p. 175 s.) als Bildnis der Susanna Fourment, der Gattin des Arnold Lunden und älteren Schwester von Rubens' zweiter Frau, nachgewiesen. Rubens hat sie häufig gemalt. Es haben sich jedoch von diesen Bildnissen nur noch zwei, im Louvre (S. 271) und in St. Petersburg (S. 317), erhalten. Wie das Londoner Bild zu dem verkehrten Namen „Chapeau de paille“ (Strohhut) gekommen ist, ist noch nicht aufgeklärt. Im Flämischen wird es gewöhnlich „Spaansch hoedje“ (spanisches Hütchen) genannt, und Rooses vermutet, daß daraus eine Verwechslung mit „Spanen hoedje“ (Strohhütchen) entstanden ist. Bis zum Jahre 1817 befand sich das Bild im Besitz von

Nachkommen der Familie Lunden, die es in diesem Jahre für 50000 Franken verkauften. Sechs Jahre später erwarb es Sir Robert Peel für 3500 Pfd. Sterl. Mit dessen Sammlung ging es 1871 in die Nationalgalerie in London über.

S. 225. Für den Altar der Dreifaltigkeit in der Karmeliterkirche in Antwerpen gemalt. Nur die Figur Christi mit der viel bewunderten Verkürzung des linken Beins ist von Rubens' eigner Hand.

S. 226. Auf dem Brüsseler Madonnenbilde sind die Figuren von Rubens, der Hintergrund, die Blumen und Vögel wahrscheinlich von Breughel. Im Jahre 1882 vom Brüsseler Museum für 75000 Franken angekauft.

S. 227. Vor der Madonna, neben der der kleine Johannes steht, befinden sich in erster Reihe die vier bußfertigen Sünder: der verlorene Sohn, Magdalena, König David und der heilige Augustin, hinter ihnen die Heiligen Georg, Franz und Dominikus. Nur der verlorene Sohn und Magdalena sind von Rubens' eigner Hand. Das Bild befand sich in Rubens' Nachlaß.

S. 229. Von Jan Breughel, der den Blumenkranz gemalt hat, an seinen Gönner, den Kardinal Federigo Borromeo, Erzbischof von Mailand, verkauft. In einem vom 5. September 1621 datierten Briefe an einen Vertrauensmann des Kardinals schreibt Breughel: „Die schönste und seltenste Sache, die ich in meinem Leben gemacht habe. Auch Herr Rubens hat sein Bestes getan, seine Kraft zu zeigen in dem Mittelbilde, das eine sehr schöne Madonna enthält. Die Vögel und Tiere sind nach dem Leben gemalt, nach solchen, die im Besitz der erlauchtesten Infantin sind." Das Bild kam mit der übrigen Sammlung des Kardinals in die Ambrosianische Bibliothek in Mailand, wurde von dort zu Ende des 18. Jahrhunderts von den Franzosen nach Paris entführt und nicht wieder zurückgegeben.

S. 230 u. 231. Im Auftrage des Königs Ludwig XIII. von Frankreich hat Rubens zwölf Skizzen zur Geschichte Konstantins gemalt, nach denen von seinen Schülern große Kartons ausgeführt wurden, die zur Herstellung von Wandteppichen dienten. Eine Folge dieser Teppiche befindet sich noch im Garde-meuble in Paris. Die Skizzen befanden sich im 18. Jahrhundert in der Galerie des Herzogs von Orleans und sind mit dieser zerstreut worden. Bis jetzt sind wieder drei zum Vorschein gekommen, die von uns wiedergegebenen und eine dritte, der Tod des Maxentius, im Wallace-Museum in London. Die zwölf Skizzen sind von Nikolaus Tardieu gestochen worden.

S. 232. Das männliche Bildnis der Galerie Czernin trägt die Inschrift: Aet. suae 51 Anno 1621.

S. 233. Unter den von Rubens gemalten Bildnissen der Königin Maria von Medici das beste. Er hat es in Paris gemalt, in der Zeit, wo ihn die Arbeiten für die Galerie im Luxemburg-Palaste mehrere Male dorthin führten. Der Hintergrund ist nur flüchtig angelegt.

S. 234. Ueber die Geschichte der Luxemburg-Galerie siehe die Einleitung S. XXXII. Die Gemälde blieben bis 1802 im Luxemburg-Palast, wo dieser für die Sitzungen des Senats hergerichtet wurde und die Galerie einem Treppenhaus weichen mußte, und wurden dann nach dem Louvre überführt. Rubens' eigenhändige Skizzen erhielt der Abbé Saint-Ambroise, der der Vermittler zwischen Rubens und der Königin gewesen war. 16 von diesen Skizzen befinden sich jetzt in der Münchner Pinakothek, drei in der Eremitage in St. Petersburg. — Zur Erläuterung der einzelnen Bilder dienen die folgenden Bemerkungen:

S. 234. Die drei Parzen spinnen den Lebensfaden der Maria. Oben Jupiter und Juno, die ihren Gemahl günstig zu stimmen sucht.

S. 238. Die Vermählung der Maria von Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich fand am 5. Oktober 1600 in Florenz durch Prokuration statt. An der Stelle des Bräutigams steht Marias Oheim, der Großherzog Ferdinand von Toskana. Rechts die Abgesandten von Frankreich, links Hymen mit der Fackel.

S. 239. Mit diesem Bilde wird das Bruchstück eines undatierten Briefes von Rubens (veröffentlicht in den Archives de l'art français III, p. 208–209) in Verbindung gebracht, worin Rubens einen Geschäftsfreund in Paris ersucht, dafür zu sorgen, daß an einem be-

stimmten Tage „die beiden Damen Capaïo aus der Rue Vertbois und auch ihre kleine Nichte Luisa“ für ihn bereit seien. „Denn ich beabsichtige, drei Studien von Sirenen in natürlicher Größe zu machen, und diese drei Personen werden mir dazu von großer und unendlicher Hilfe sein, sowohl wegen des stolzen Ausdrucks ihrer Gesichter als auch wegen ihrer prächtigen schwarzen Haare, die ich schwer anderswo treffe, und auch wegen ihres Wuchses.“ Da die drei Najaden, die das Schiff lenken, in alten Beschreibungen Sirenen genannt werden, und diese drei Figuren, der schönste Teil des Bildes, von Rubens' eigner Hand gemalt sind, ist es wohl möglich, daß sich die Briefstelle auf dieses Bild bezieht. Auffallend ist nur, daß die drei Nymphen blondhaarig und nicht schwarzhaarig sind.

S. 240. Oben Heinrich IV. und Maria als Jupiter und Juno, die von Hymen vereint werden, unten die Stadt Lyon, wo die eigentliche Vermählung gefeiert wurde, auf einem von Löwen gezogenen Wagen.

S. 241. Die Gerechtigkeit übergibt dem Genius der Gesundheit das neugeborene Kind. Hinter Maria Fortuna links die Fruchtbarkeit, die ihr die fünf Kinder zeigt, die sie noch zur Welt bringen wird. Weiter zurück ein Genius, der die Draperie des Hintergrundes hält. Am Himmel Apollo auf dem Sonnenwagen.

S. 243. In der Kathedrale von Saint-Denis setzt der Kardinal von Joyeuse unter Assistenz von zwei andern Kardinälen der Königin die Krone auf. Zu den Seiten der Königin der Dauphin und seine Schwester Henriette. Im Hintergrund sieht der König der Zeremonie aus einer Loge zu.

S. 245. Der ganze Olymp ist am Werke, um Frankreich unter der Regierung der Maria glücklich zu machen. Auf Befehl Jupiters läßt Juno Tauben an den Globus Frankreichs spannen, und im Vordergrunde vertreiben Apollo, Minerva und Mars die Zwietracht, den Neid, den Haß und die Hinterlist. Die Gestalt des Apollo ist der berühmten Statue im Belvedere des Vatikans nachgebildet.

S. 246. Hinter der Königin schreitet die Stärke, die sich auf einen Löwen stützt, über ihr schweben die Siegesgöttin und der Ruhm, der in eine Posaune bläst.

S. 247. Rechts empfängt Frankreich Anna von Oesterreich, die Braut Ludwigs XIII., links Spanien die Zukünftige des Infanten Philipp, Elisabeth von Frankreich. Oben schwebt, von Amoretten umgeben, die Glücksgöttin, die einen Goldregen über die Prinzessinnen ergießt.

S. 248. Links neben der thronenden Maria der Gott der Zeit und Frankreich, rechts Minerva, der Ueberfluß und der Wohlstand. Der Ueberfluß streut Lorbeerzweige mit Medaillen über vier Genien, die die Künste versinnlichen. Rechts unten liegen die Unwissenheit, die Verleumdung und der Neid am Boden.

S. 249. Am Hauptmast steht Frankreich. Am Himmel schweben zwei Ruhmesgöttinnen; darüber sieht man das Sternbild von Kastor und Pollux. Die Ruder führen die Stärke, die Religion, die Gerechtigkeit und die Treuherzigkeit, deren Symbole auf den Schilden angebracht sind.

S. 250. Minerva übergibt die aus dem Schlosse von Blois fliehende Königin dem Herzog von Épernon. Rechts steigt eine Dienerin aus einem Fenster. Damit soll angedeutet werden, daß Maria selbst auf diesem Wege entflohen ist. Oben schwebt Aurora mit brennender Fackel der Nacht voran.

S. 251. Links von der Königin steht die Klugheit, rechts der Kardinal La Valette. Der Kardinal de la Rochefoucauld geleitet Merkur, der den Oelzweig des Friedens überbringt.

S. 252. Merkur führt die von der Unschuld begleitete Maria in den Tempel des Friedens. Vorn der Friede, der die Fackel des Krieges löscht. Rechts die Hinterlist, die Wut und der Neid.

S. 255. Wie aus einem Briefe von Rubens an Peirecs vom 13. Mai 1625 hervorgeht (Rubensbriefe S. 82), ist das nach dieser Skizze ausgeführte Bild, nachdem Rubens bereits mit dem ganzen Zyklus in Paris eingetroffen war, verworfen worden, vielleicht weil die Königin es mißlich fand, noch einmal in dieser Form an den Zwist mit ihrem Sohne

zu erinnern. Das Bild, an dessen Stelle „die glückliche Regierung" (S. 248) trat, die also von Rubens in Paris gemalt worden ist, ist wahrscheinlich vernichtet worden. Nur diese Skizze ist erhalten geblieben.

S. 256. Die Bildnisse der Eltern der Maria von Medici sind nach älteren Bildern von Rubens zugleich mit den geschichtlichen Gemälden ausgeführt worden, vielleicht ebenfalls für den Schmuck der Galerie.

S. 257. Baron de Vicq war der Gesandte der Niederlande am französischen Hofe. Es ist wahrscheinlich, daß er Rubens in der Angelegenheit der Luxemburg-Galerie Dienste geleistet hat, für die er sich durch dieses Bildnis erkenntlich erwies. — Den Herzog von Buckingham hat Rubens in Paris kennen gelernt und bei dieser Gelegenheit porträtiert (s. die Einleitung S. XXXIV).

S. 259. Diana ist hier als Mondgöttin gedacht, die durch den Sonnengott verscheucht wird. Nach Rooses' (V, p. 335) Kopie nach einem von Primaticcio ausgeführten Deckengemälde im Schloß zu Fontainebleau, das aber zugrunde gegangen ist. Es hat sich jedoch der Entwurf des italienischen Meisters dazu im Louvre erhalten.

S. 260. Wie Rooses (III, p. 183 ss.) nachgewiesen hat, ist das Brüsseler Bild verstümmelt worden, indem die linke Hälfte abgesägt und durch ein andres Stück ersetzt worden ist, auf dem eine fremde Hand den Vulkan in seiner Schmiede gemalt hat. Die Gestalten der Venus mit Amor, des Pan, der Ceres und der Pomona sind dagegen von Rubens gemalt. Das fehlende Stück der ursprünglichen Komposition hat Rooses in der „Alten mit dem Kohlenbecken" entdeckt. Das ganze Bild war eine Darstellung des lateinischen Sprichworts: „Sine Baccho et Cerere friget Venus" (ohne Bacchus und Ceres, das heißt ohne Wein und Brot friert Venus). Die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke wird durch eine alte, Jordaens zugeschriebene Kopie des ursprünglichen Bildes von Rubens im Museum des Haag erwiesen.

S. 261. Für die Rekollektenkirche gemalt. 1794 von den Franzosen entführt und 1802 dem Museum in Brüssel übergeben, in dem es auch nach 1815 verblieb. Eine von Rubens übergangene Schülerarbeit.

S. 263. Im Auftrage des Abtes Matthäus Yrsselius für den Hochaltar der St. Michaels-Abteikirche gemalt und mit 1500 Gulden bezahlt. Ganz eigenhändiges Hauptwerk.

S. 264. Nach Rooses (II, p. 44) ganz von Rubens' eigner Hand, nach dem Katalog des Berliner Museums (5. Aufl., S. 334) „anscheinend mit Beihilfe A. van Dycks ausgeführt." Eine Skizze von Rubens zu diesem Bilde befindet sich im Louvre.

S. 265. Eine ganz eigenhändige Arbeit und als solche beglaubigt durch die Inschrift: PE. PA. RVBENS FE A° 1625.

S. 266. Von Rubens übergangenes Werkstattbild.

S. 268. Ein zweites Exemplar dieser Komposition, das jedoch eine Figur mehr zeigt, das am Erdboden liegende Kind der Pero, befindet sich in der Galerie des Konsuls Ed. Weber in Hamburg. Beide Bilder sind von Rubens übergangene Werkstattarbeiten.

S. 269. Nach einer Erzählung des Boccaccio. Die beiden Figuren im Vordergrund sind von Rubens selbst gemalt, die Früchte und der Affe von Snyders, die Landschaft von Wildens. Von Rubens 1625 an den Herzog von Buckingham verkauft.

S. 270. Die Skizze der Fortuna wurde später zu einem großen Bilde für den Torre de la Parada benutzt, das sich jetzt im Prado-Museum in Madrid befindet (S. 413). Das letztere zeigt allerdings erhebliche Abweichungen von der Skizze.

S. 272. Zu dem Bildnis links befindet sich die Zeichnung von Rubens in der Albertina in Wien. Auf dem Blatte ist von einer Hand aus Rubens' Zeit vermerkt: Zaeldochter (das heißt Kammerfrau) van de infante tot Brussel.

S. 273 u. 274. Nach Bellori (Vite dei pittori I, p. 252) hat Rubens den Marquis von Spinola im Jahre 1625 gemalt, als er auf der Rückkehr von der Belagerung von Breda mit der Infantin Isabella durch Antwerpen kam. Rubens spricht selbst von diesem Bildnis in zwei Briefen an Pierre Dupuy vom 2. September 1627 und 20. Januar 1628. Wahrscheinlich ist das im Pariser Privatbesitz befindliche Brustbild die Studie nach der

Natur, nach der das Bild in Braunschweig und ein zweites Exemplar in der Galerie Nostiz in Prag gemalt worden sind. Letzteres stimmt mit dem Braunschweiger Bilde genau überein, nur daß die Rüstung auch die Arme bedeckt.

S. 276. Die Bezeichnung des Bildes ist auf Grund eines Stiches von Franz van den Steen erfolgt, der die Dargestellten den Herzog von Brabant, den heiligen Pipinus, und seine Tochter, die heilige Bega, nennt. In der Widmung des Stiches wird auch ausdrücklich gesagt, daß Rubens das Bild nach „alten Gemälden“ gemalt hat. Es ist ganz von seiner eignen Hand und vielleicht die freie Nachbildung eines Bildes aus der Zeit der van Eyck.

S. 277. Für den Altar der Kapelle der heiligen Anna in der Kirche der Karmeliterinnen in Antwerpen gemalt. Nach Rooses' sehr wahrscheinlicher Vermutung hat die damals zehn- bis elfjährige Helene Fourment als Modell für die heilige Jungfrau gedient.

S. 278. Ein zweites Exemplar befindet sich in der Dresdner Galerie. Es ist jedoch nur eine vielleicht unter Rubens' Aufsicht ausgeführte Schulkopie.

S. 279. Im Auftrage des Grafen Otto Heinrich von Fugger gemalt. Von Rubens übergangene Schülerarbeit.

S. 281. Aus der Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim (1886 versteigert).

S. 282—288. Wie Rooses I, p. 53 ss. nachgewiesen hat, stellt diese Bilderreihe den Triumph des Dogmas des Abendmahls über seine verschiedenen Feinde, die Vorgänge im Alten Testament, die als prophetisch auf das Abendmahl gedeutet werden, und die Evangelisten, Kirchenväter, Fürsten und Päpste dar, die sich um die Befestigung und Verteidigung des Dogmas verdient gemacht haben. Es sind Vorbilder zu Wandteppichen, die die Infantin Isabella bei Rubens bestellt hatte, um sie dem Klarissenkloster in Madrid zum Geschenk zu machen. Rubens fertigte die Skizzen, von denen sich einige im Prado-Museum in Madrid erhalten haben, und danach führten seine Schüler die großen Bilder aus, die den Teppichwebern als Kartons dienten. Die ganze Reihe bestand aus 15 Stück. Auch die großen Bilder, die sich im Nachlaß der Infantin befanden, wurden um 1648 nach Spanien gebracht und der Kirche des Dorfes Loeches bei Madrid übergeben. Von dort wurden sie 1808 von den Franzosen entführt. Vier sind später in die Galerie des Herzogs von Westminster gekommen (eines davon S. 286), zwei in das Louvre (der Triumph des Abendmahls über Philosophie und Wissenschaft und Elias in der Wüste).

S. 289. Das ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführte Bild, eines seiner herrlichsten Frauenbildnisse, trägt die Inschrift „Virgo Brabantina“, die jedoch erst nachträglich aufgesetzt worden ist.

S. 292. Im Auftrage der Witwe des Peter Pecquius, des Kanzlers von Brabant, für die Annunziatenkirche in Brüssel gemalt. Das Bild wurde im Jahre 1777 an den König von Frankreich verkauft.

S. 293. Im Katalog des Prado-Museums in Madrid fälschlich „Ceres und Pomona“ genannt. Das Bild befand sich bei Rubens' Tode in seinem Hause und wird im Verzeichnis seines Nachlasses als „Ein Stück mit drei Nymphen mit dem Horn des Ueberflusses“ aufgeführt. Es wurde für 740 Gulden an den König von Spanien verkauft.

S. 294 u. 295. Auf dem für den Hochaltar der Augustinerkirche gemalten und noch dort befindlichen Bilde sind um die thronende Madonna, hinter der Joseph steht, die Schutzpatrone der Brüderschaften versammelt, die ihren Sitz in der Kirche hatten. Vor dem Christuskinde kniet die heilige Katharina, die den Ring empfängt, durch den ihre mystische Vermählung mit dem kleinen Jesus symbolisiert wird. Links hinter ihr die Heiligen Petrus und Paulus, rechts auf den Stufen Johannes der Täufer. Links vor dem Unterbau des Thrones die Heiligen Magdalena und Clara von Montefalcone, die Heiligen Apollonia und Agnes, die von ihrem Lamme begleitet ist, vor ihnen die Heiligen Georg und Sebastian. In der Mitte vom Rücken gesehen der heilige Wilhelm von Aquitanien, rechts die Heiligen Augustin, Laurentius und Nikolaus von Tolentino. — Die Skizzen in Frankfurt a. M. und Berlin zeigen verschiedene Stadien der Komposition, bevor diese in dem Bilde in der Augustinerkirche ihre endgültige Fassung fand.

S. 297. Von Rubens bei seinem Aufenthalt in London (1629—1630) dem Könige Karl I. von England zum Geschenk gemacht, gleichsam zur Unterstützung seiner auf die Herstellung des Friedens zwischen England und Spanien gerichteten, diplomatischen Bemühungen (s. die Einleitung S. XXXV). Nach dem Tode des Königs bei der Versteigerung von dessen Sammlung für 100 Pfd. Sterl. verkauft, kam es in den Besitz der Familie Doria in Genua. 1802 wurde es wieder nach England verkauft und kam dort an den Marquis von Stafford, Herzog von Sutherland, der es 1828 der Nationalgalerie schenkte.

S. 298. Von Rubens während seines zweiten Aufenthalts in Madrid (1628—1629) nach älteren Bildern, jedenfalls auf königliche Bestellung, gemalt.

S. 299. Ebenfalls während Rubens' zweiten Aufenthalts in Madrid gemalt. Beide Bilder sind vermutlich mit den Bildnissen des Königs und der Königin identisch, die im Verzeichnis von Rubens' Nachlaß aufgeführt werden.

S. 302. Caspar Gevaerts (1593—1666) war Sekretär der Stadt Antwerpen und mit Rubens eng befreundet. Auf dem Schreibtisch steht die Büste des Marc-Aurel.

S. 303—306. Maria von Medici hatte bei Rubens schon im Jahre 1622 zwei Bilderreihen bestellt, von denen die zweite, ebenfalls für eine Galerie im Luxemburg-Palaste bestimmt, die Geschichte ihres Gemahls, Heinrichs IV., darstellen sollte. Bald nach Vollendung der ersten Galerie machte sich Rubens an die Arbeit, die er noch bis 1631 fortsetzte. Dann wurde ihr durch die abermals zwischen Maria von Medici und ihrem Sohne ausgebrochenen Zwistigkeiten und ihre Abreise nach den Niederlanden ein Ziel gesetzt. Wie aus dem Verzeichnis von Rubens' Nachlaß hervorgeht, hatte er bereits die Ausführung von sechs Gemälden im großen begonnen. Von diesen sind noch zwei (S. 303 u. 305) auf uns gekommen. Sie sind jedoch nicht über die Untermalung hinausgediehen. Außerdem haben sich noch einige Skizzen erhalten.

S. 307. Aus der Sammlung des Grafen von Warwick in Warwick-Castle für 500000 Franken von Mrs. Gardner in Boston erworben.

S. 308. Ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführt. Auf einer Versteigerung in Gent 1840 um 5510 Franken für den Herzog von Arenberg gekauft.

S. 309. Von Rubens während seines Aufenthalts in London für den König Karl I. von England gemalt, den er als heiligen Georg dargestellt hat. Ihm gegenüber die heilige Agnes mit den Zügen der Königin Henriette. Im Vordergrunde von dem Drachen getötete Menschen und Frauen, die für die Befreiung von dem Ungeheuer Gott danken. Nach der Ueberlieferung sind im Hintergrunde die Themse und Schloß Richmond dargestellt. Vermutlich ist das Bild eine Allegorie auf die endliche Wiederherstellung des Friedens, um die sich Rubens so eifrig bemüht hatte.

S. 310. Matthäus Yrsselius (1541—1629) war Abt der St. Michaels-Abtei in Antwerpen, in deren Kirche Rubens' Mutter begraben lag. Das Bildnis ist kurz nach seinem Tode, aber unzweifelhaft nach einer Studie nach dem Leben gemalt worden und gehörte ursprünglich zum Grabmal des Abts in der Kirche. 1809 ist es in die Galerie in Kopenhagen gekommen.

S. 311. Wie auf dem Bilde der Nationalgalerie in London (S. 297) schützt Minerva den Frieden und seine Erzeugnisse, indem sie den Kriegsgott Mars zurückweist. Nach Rooses (IV, p. 47) eine von Rubens übergangene Schülerarbeit. Die Früchte sind von Snyders, die Landschaft von Wildens.

S. 312. Nach Rooses (Bulletin Rubens V, p. 173) wird das Bild Rubens mit Unrecht zugeschrieben. Nach seiner Ueberzeugung ist es von van Dyck gemalt und zwar „in der Zeit seiner Werke, die Szenen aus Tassos Befreitem Jerusalem behandeln."

S. 313—315. Während seines Aufenthalts in London hatte Rubens von König Karl I. den Auftrag erhalten, für die Decke des Bankettsaales im Whitehall-Palaste Malereien auszuführen, die die Apotheose des Königs Jakob I. darstellen sollten. Nach seiner Rückkehr entwarf Rubens zunächst eine Skizze der ganzen Decke, und nachdem diese die Genehmigung des Königs gefunden, fertigte Rubens die Skizzen für einzelne Kom-

partimente der Decke an, nach denen seine Schüler wie üblich die Malereien im großen ausführten, die im Juli 1635 vollendet waren und zu Ende dieses Jahres nach England abgeschickt wurden. Die Decke des Bankettsaales, der später zur Kapelle eingerichtet wurde, ist in neun Kompartimente eingeteilt und enthält demgemäß neun Gemälde, drei große in der Mitte und zwei kleine zu beiden Seiten eines jeden großen. Die Deckengemälde haben im Laufe der Zeit durch Feuchtigkeit schwer gelitten und sind deshalb mehrmaligen Restaurationen unterworfen worden, die ihr ursprüngliches Aussehen völlig verändert haben. Zu ihrer Würdigung muß man sich an die übriggebliebenen eigenhändigen Skizzen von Rubens halten (S. 313—315), zu denen auch die im Besitz des Barons A. von Oppenheim in Köln befindliche auf S. 335 links gehört. Rubens erhielt für die Plafondmalereien 3000 Pfd. Sterl.

S. 316. Ophovius war 1626 zum Bischof von Herzogenbusch gewählt worden. Nach der Einnahme dieser Stadt durch die Holländer 1629 begab er sich nach Antwerpen, wo er eine Zeitlang lebte. Er soll Beichtvater von Rubens gewesen sein, der ihn in der Ordenstracht der Dominikaner dargestellt hat.

S. 317. Das dritte Bildnis der Susanna Fourment, die wir zuerst als Urbild des „Chapeau de paille" kennen gelernt haben. Ihre im Jahre 1625 geborene Tochter Katharina erscheint auf dem Bilde etwa fünfjährig. Damit ist das Datum der Entstehung des Bildes festgestellt. Im Katalog der Petersburger Eremitage fälschlich dem van Dyck zugeschrieben. Dagegen Rooses im Bulletin Rubens IV, p. 286 s.

S. 318. Eine von Rubens noch in London oder bald nach seiner Abreise gemalte Grisaille, die als Modell für eine silberne Schüssel gedient hat, die von dem Goldschmiede Theodor Rogiers für König Karl I. von England ausgeführt worden ist. Diese Tatsachen gehen aus der Inschrift eines Stichs von Jakob Neeffs hervor. Zu der Schale gehörte eine silberne Kanne, auf deren Bauch das Urteil des Paris dargestellt war. Die Grisaille wurde 1885 für 640 Pfd. Sterl. von der Nationalgalerie in London angekauft.

S. 320. Ganz von Rubens' eigner Hand. Der Knabe, zu dem sich Helene Fourment wendet, ist Rubens' zweiter Sohn aus erster Ehe Nikolaus. Die links sichtbare Vorhalle des Pavillons, der am Ende des Gartens stand, ist der einzige Teil von Rubens' Haus, der unversehrt geblieben ist (vgl. die Abbildungen in der Einleitung S. XXVIII u. XXIX).

S. 323. Von Rubens in seinem Testamente seiner Gattin als alleiniges Eigentum vermacht. Er bezeichnet es als das Bild, das „het pelsken", das Pelzchen, genannt wurde.

S. 324. Das Venusfest ist durch ein Bild von Tizian im Prado-Museum in Madrid (s. Klassiker der Kunst III, S. 29) angeregt worden, das Rubens bei seinem zweiten Aufenthalt in Madrid kopiert hat. Diese Kopie befindet sich im Museum in Stockholm. Auf dem Wiener Bilde, dessen Figuren von Rubens eigenhändig ausgeführt worden sind, trägt die Bacchantin zu äußerst links, die von einem Satyr emporgehoben wird, die Züge der Helene Fourment. Die beiden Frauen rechts tragen Puppen in den Händen, die sie der Göttin zum Opfer darbringen wollen.

S. 325. Rubens hat eine Geschichte des Achilles in acht Bildern gemalt, die als Muster für Wandteppiche bestimmt waren. Von diesen Wandteppichen sind noch mehrere, allerdings unvollständige Exemplare vorhanden (eines von fünf Stücken im Museum der Altertümer in Brüssel). Eine Folge von acht etwa über einen Meter hohen Gemälden befand sich noch in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Palais des Herzogs von Infantado in Madrid. Später sind diese Bilder, deren Ausführung Rooses dem Theodor van Thulden zuschreibt, zerstreut worden. Die Skizzen von Rubens befanden sich in der Sammlung von J. P. Collot in Paris, mit der sie 1855 versteigert wurden. Von den Skizzen aus dieser Sammlung ist bisher eine zum Vorschein gekommen, der Tod des Achilles. Sie wurde von Herrn Charles Sedelmeyer in Paris an Herrn Adolf Thiem in San Remo verkauft, von dessen Sammlung ein Teil 1904 für das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben wurde. Darunter befindet sich auch diese Skizze.

S. 326—328. Das jetzt in Wien befindliche Altarbild (S. 327 u. 328) ist von der Infantin Isabella 1630 für den Altar der Brüderschaft des heiligen Ildefonso in der Kirche St. Jacques

sur Caudenberg bestellt und von Rubens zu Anfang des Jahres 1632 vollendet worden. Die Brüderschaft des heiligen Ildefonso war von Erzherzog Albert 1588 in Lissabon, zur Zeit seiner Regentschaft über Portugal, gestiftet worden. Wie aus der Skizze in St. Petersburg hervorgeht, hatte Rubens ursprünglich die Absicht, die Darstellung auf einer Tafel zusammenzufassen. Bei der Ausführung wurde aber ein dreiteiliges Bild daraus, dessen Komposition im ganzen wie im einzelnen stark von der Skizze abweicht. Auf dem Mittelbilde ist die wunderbare Erscheinung dargestellt, mit der der heilige Ildefonso nach der Legende begnadet wurde. Als er einst am frühen Morgen die Kirche betrat, saß die Madonna, von heiligen Frauen umgeben, vor ihrem Altar und überreichte dem herantretenden Ildefonso ein von ihr verfertigtes Meßgewand. Auf dem linken Seitenflügel ist der Erzherzog Albert mit seinem Schutzpatron, dem heiligen Albert von Lüttich, dargestellt, auf dem rechten Seitenflügel die Infantin Isabella mit der heiligen Elisabeth von Ungarn in der Ordenstracht der Franziskanerinnen. Die Rückseiten der Flügel zeigten zusammengeklappt die heilige Familie unter einem Apfelbaum. Im Anfang des 18. Jahrhunderts wurden diese Rückseiten von den Vorderseiten abgesägt und so zusammengefügt, wie man das Bild jetzt in Wien sieht. — Im Jahre 1776 wurde das Triptychon für 40000 Brabanter Gulden an die Kaiserin Maria Theresia von Oesterreich verkauft, weil der Abt Geld zur Wiederherstellung der Kirche brauchte.

S. 329. Eine Skizze, die nicht über die erste Anlage hinausgediehen ist. Ein danach ausgeführtes Gemälde ist nicht nachzuweisen.

S. 331. Nach Rooses (IV, p. 162) soll die Dame mit dem schwarzen Schleier bei Baron Gustav von Rothschild in Paris Helene Fourment sein. Wir vermögen jedoch keine Aehnlichkeit mit Rubens' zweiter Frau herauszufinden. Auch der Katalog der Dresdner Galerie, die eine alte Kopie des Bildes besitzt, bezweifelt die Identität mit Helene Fourment. — Das Bild der beiden Engel mit der Girlande von Früchten ist von Herrn Sedelmeyer aus der Sammlung des Dr. Leroy d'Etiolles in Paris erworben worden.

S. 332. Das Bild stellt die durch Schillers Gedicht in Deutschland populär gewordene Episode aus dem Leben des Grafen von Habsburg, späteren Kaisers Rudolf, dar. Die Figuren sind von Rubens, die Landschaft von Wildens. Wie Rooses (IV, p. 31) hervorhebt, ist die Figur des ängstlich auf dem Rößlein hockenden Sakristans das einzige Beispiel von Humor, das sich in Rubens' Werken vorfindet. Das Bild befand sich bereits 1636 im Besitz des Königs Philipp IV. von Spanien.

S. 333. Frédéric de Marselaer (1584—1670) war Bürgermeister von Brüssel. Er scheint uns im Alter von 45—50 Jahren dargestellt zu sein.

S. 336. Nach Rooses (III, p. 72) von Rubens eigenhändig ausgeführt. Diana trägt die idealisierten Züge der Helene Fourment.

S. 337. Von Rooses (IV, p. 132) als Bildnis der Isabella Brant beschrieben und um 1614 angesetzt. Die Dargestellte scheint jedoch Helene Fourment zu sein, obwohl die Identität nicht ganz sicher ist. Jedenfalls gehört das Bild seiner Entstehung nach dem Anfang der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts an.

S. 339. Aus der Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim. Von dem gegenwärtigen Besitzer 1884 für 500000 Franken gekauft. Nach Rooses (IV, p. 43) nur eine Schülerarbeit, die von Rubens retuschiert worden ist. Die Landschaft ist von Wildens, die Früchte sind von Snyders.

S. 340. Thomyris, die Königin der Skythen, läßt das abgeschlagene Haupt des Cyrus in ein Gefäß mit Blut tauchen. Ganz eigenhändig von Rubens ausgeführt.

S. 341. Helene Fourment führt ihren Erstgeborenen am Gängelbande. Der kranzartige Wulst um den Kopf des Kindes diente dazu, den Kopf beim Fallen vor Beschädigungen zu schützen, ein in den Niederlanden und auch in Niederdeutschland bis in die neuere Zeit allgemein übliches Schutzmittel. Das Bild wurde zusammen mit dem Bilde S. 444 (Helene Fourment mit einem Pagen) 1884 vom Herzog von Marlborough an den jetzigen Besitzer für 1375000 Franken verkauft.

S. 342. Für den Altar der Kapelle der heiligen Therese in der Karmeliterinnenkirche in Ant-

werpen gemalt, wie Rooses vermutet unter wesentlicher Mitwirkung des Theodor van Thulden. Von den vier Seelen im Fegefeuer ist die zur Linken die des Bernhardin von Mendoza, des Gründers des Klosters der Theresianerinnen in Valladolid, den die heilige Therese durch ihre Fürbitten aus dem Fegefeuer erlöst haben soll. Seine Züge haben eine unverkennbare Aehnlichkeit mit denen van Dycks.

S. 343. Das Bildnis des alten Bischofs trägt die Inschrift: P P R 1634 f. Das Bild ist zwar eigenhändig von Rubens ausgeführt, die Inschrift aber wahrscheinlich von andrer Hand.

S. 345—358. Die Skizzen zu den Gemälden und ein Teil der ausgeführten Gemälde, mit denen die Triumphbogen geschmückt waren, die die Stadt Antwerpen zum feierlichen Einzuge des Statthalters der Niederlande, des Kardinal-Infanten Ferdinand, errichten ließ. Ueber diesen Einzug s. die Einleitung S. XXXIX. Es scheint, daß Rubens sämtliche Skizzen zu den Gemälden entworfen hat, nach denen diese von seinen Schülern und Gehilfen, aber auch von Malern, die seiner Werkstatt fern standen, ausgeführt wurden. Einige dieser großen Stücke hat Rubens auch selbst übergangen.

S. 346. Eines der ausgeführten Gemälde, auf dem Rubens die Hauptfiguren übergangen hat. Den Namen „Quos ego“ hat es nach Virgils Aeneide I, v. 131—135 erhalten, wo Neptun den Stürmen gebietet. Hier beschwichtigt Neptun die Stürme, damit der Kardinal-Infant eine glückliche Ueberfahrt habe.

S. 347. Ein ausgeführtes Gemälde. Von Rubens übergangen.

S. 348. Ebenfalls zwei ausgeführte Gemälde. Das Bildnis der Isabella ist von Rubens' eigner Hand.

S. 349 u. 350. Die Figuren der Herrscher aus dem Hause Habsburg sind Entwürfe für Bildhauer, die danach die Statuen in weißem Sandstein für einen auf der Place de Meir errichteten Triumphbogen ausführten.

S. 353. Zwei ausgeführte Gemälde. Von Rubens retuschiert.

S. 361. Ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführtes Meisterwerk, bis auf den Hintergrund, der nach Rooses' Meinung wahrscheinlich von van Thulden herrührt. Das Bild befand sich in der Sammlung des Herzogs von Richelieu.

S. 362. Für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Gent gemalt, wo das Bild bis zur Aufhebung des Jesuitenordens blieb. 1777 wurde es an König Ludwig XVI. von Frankreich für 11200 Gulden verkauft. Von Paris kam es 1802 in das Museum in Brüssel.

S. 363. Von Rubens' eigner Hand. Es befand sich in seinem Nachlaß und wurde mit diesem versteigert.

S. 364 u. 365. Die drei Skizzen im Brüsseler Museum, die auf Holz gemalt sind, haben als Vorlagen für große Gemälde gedient, die Rubens in den Jahren 1636—1637 im Auftrage Philipps IV. von Spanien für dessen Jagdschloß Torre de la Parada von seinen Schülern ausführen ließ (Merkur und Argus S. 414). — Das Motiv zu dem Bilde in Wien „Der Eremit und die schlafende Angelika“, der der Teufel das Kopfkissen fortzieht, ist Ariostos „Rasendem Roland“ (VIII, v. 29—50) entnommen. Ganz von Rubens' eigner Hand.

S. 366. Skizze zu einem Deckengemälde.

S. 367. Nach Rooses (III, p. 71) nicht von Rubens, sondern von einem sehr geschickten Nachahmer. Wir glauben jedoch, daß dem Bilde ein Entwurf von Rubens zugrunde liegt und daß die drei Hauptfiguren, der Centaur, Deianira und Amor von Rubens selbst ausgeführt oder doch von ihm übergangen sind.

S. 368. Die Figuren sind von Rubens, die Hunde nach Rooses von Paul de Vos, die Landschaft von Wildens. — Bilder, auf denen die Hauptgruppe wiederholt ist, befinden sich in der Dresdner Galerie, beim Baron Alphons von Rothschild in Paris (nach Rooses ganz eigenhändig, aber schon um 1625 ausgeführt) und bei George Donaldson in London (bezeichnet P. P. R. f. 1634).

S. 369. Bei der Versteigerung der Sammlung des Lord Hamilton von dem gegenwärtigen Besitzer für 2000 Pfd. Sterl. gekauft.

S. 371. Die Tiere sind von Snyders, die Landschaft von Wildens. Das Bild befand sich bei Rubens' Tode in seinem Hause und wurde 1641 mit seinem Nachlaß versteigert.

S. 372. Ganz von Rubens' eigner Hand. Nach Rooses' Urteil das geistreichste Bildnis, das Rubens von seiner zweiten Frau gemalt hat.

S. 373. Daß der auf dem Münchner Bilde dargestellte Gelehrte Jan Brant, der Vater von Rubens' erster Frau, ist, hat Rooses im Bulletin Rubens V, p. 115–120 nachgewiesen.

S. 374. Die Landschaft ist von Lukas van Uden, aber von Rubens retuschiert, der auch die Lichter aufgesetzt und die Figuren gemalt hat. Rooses IV, p. 388.

S. 376. Die Landschaft ist von van Uden, die menschlichen Figuren und die Kühe sind von Rubens gemalt. Das Gemälde befand sich im Besitz der mit Rubens verschwägerten Familie Lunden und blieb bei ihren Nachkommen bis 1817, wo es für 30000 Franken verkauft wurde. 1821 erwarb es König Georg IV. von England.

S. 378 u. 379. Für den Hochaltar der Kirche der Abtei von Afflighem gemalt und mit 1600 Gulden bezahlt. Ganz eigenhändig von Rubens ausgeführt. Das Bild wurde 1794 nach Frankreich entführt, aber 1815 zurückgebracht und dem Museum in Brüssel übergeben. Das Bild in Amsterdam (S. 378) ist die Skizze dazu, von der das angeführte Bild jedoch erheblich abweicht.

S. 380 u. 381. Ein Vergleich beider Bilder macht es unzweifelhaft, daß das Exemplar in New York das Original von Rubens' Hand, das in Windsor nur eine Schülerkopie ist. Das nach New York gekommene Bild stammt aus der Sammlung Miles in Leigh Court.

S. 382. Im Auftrage des mit Rubens befreundeten Balthasar Moretus, des Besitzers der Plantinschen Druckerei, für die Kirche des Klosters der Annunziaten in Antwerpen gemalt, wo der Kopf des heiligen Justus aufbewahrt und verehrt wurde, und mit 300 Gulden bezahlt. Nur die Figur des enthaupteten Heiligen, der seinen Kopf in den Händen trägt, ist von Rubens selbst gemalt. 1795 wurde das Bild mit andern Kunstwerken aus den aufgehobenen Klöstern für 1300 Gulden verkauft. Später gelangte es für 16000 Franken in den Besitz des Kaisers Napoleon III., der es 1853 dem Museum von Bordeaux schenkte.

S. 385. Nur die untere Hälfte des Bildes ist von Rubens, die obere Hälfte und schmale Streifen an den Seiten sind im 18. Jahrhundert angesetzt und von einem Maler der französischen Schule bemalt worden.

S. 386. Ganz von Rubens' eigner Hand. Es scheint, als hätte Rubens damit den niederländischen Bauernmalern zeigen wollen, wie man einen derartigen Gegenstand anfassen müßte. Keiner von ihnen, am allerwenigsten der ihm nahestehende Teniers der Jüngere, hat ihn an dramatischer Energie, an überschäumender Lust, Ausgelassenheit und Derbheit, an Mannigfaltigkeit der Motive und an Leuchtkraft des Kolorits erreicht. — Das Bild kam 1685 für 3850 Livres in den Besitz des Königs von Frankreich.

S. 387 u. 388. Von dieser Komposition, die von den Niederländern „Venus' Lusthof“ oder „Conversatie à la mode“, von den Franzosen „Conversation à la mode“ oder „La société élégante“ genannt wird, gibt es mehrere Exemplare, die alle auf die Gemälde in Paris und Madrid zurückgehen, die als die Urbilder und auch als eigenhändige Arbeiten von Rubens zu betrachten sind. Rubens hat wahrscheinlich in den verschiedenen Paaren seine Schwäger und Schwägerinnen aus der Verwandtschaft der Familie Fourment dargestellt. Auf dem Bilde bei Rothschild erkennt man in der einen der beiden Damen rechts die Trägerin des „Chapeau de paille“. Von den Wiederholungen ist die bekannteste und beste die der Dresdner Galerie, die sich an das Rothschildsche Exemplar anschließt.

S. 389. Skizze zu einem Altargemälde, das Rubens für das Rouge-Cloître im Walde von Soignes bei Brüssel ausgeführt hat. Als sich die französische Armee 1696 Brüssel näherte, brachten es die Mönche nach der Kapelle des heiligen Eligius in Brüssel, wo es durch die Bomben der Belagerer zerstört worden ist.

S. 394. Die büßende Magdalena auf dem Bilde in Sanssouci ist eine genaue Kopie des Bildes auf S. 393. Es scheint uns, daß Rubens diese Figur übergangen hat, während die Landschaft und die übrigen Figuren von Schülerhand herrühren. Zur Zeit, als J. Löwy das Bild auf S. 393 photographierte, befand es sich im Besitze eines Herrn Preyer in Wien. Später ist es nach Nordamerika verkauft worden. Da es genau mit der Beschreibung des Bildes bei Rooses II, Nr. 472 übereinstimmt, das Rooses als im Besitz

von Hermann Linde in New York befindlich anführt, glauben wir, daß beide Bilder identisch sind. — Orpheus und Eurydice in Sanssouci ist ganz von Rubens' eigner Hand. Es ist von Rooses III, Nr. 658 beschrieben worden. Er scheint das Bild aber nicht in Sanssouci gesehen zu haben.

S. 396. Nur die Köpfe des Bildes sind einigermaßen durchgeführt. Alles übrige ist im Zustand der Untermalung geblieben, vermutlich, weil Rubens durch seinen Tod an der Vollendung gehindert worden ist. Es gewährt einen ungemein lehrreichen Einblick in Rubens' technisches Verfahren.

S. 400. Die Kreuzigung Petri ist im Auftrage des Kölner Bankiers Eberhard Jabach, der durch den aus Köln gebürtigen, in London ansässigen Maler Georg Geldorp bewogen worden war, sich an Rubens zu wenden, gemalt worden. Da Jabach noch vor Vollendung des Bildes starb, wurde dieses nicht abgeliefert. Es befand sich in Rubens' Nachlaß und wurde bei dessen Versteigerung für 1200 Gulden an einen gewissen Georg Deschamps verkauft, der dazu von „einem Manne aus Köln“, vielleicht von einem Verwandten Jabachs, beauftragt worden war. So ist es doch noch an seinen Bestimmungsort, den Hochaltar der Peterskirche in Köln, gekommen. Vgl. Rubensbriefe S. 210—211, 215—216.

S. 401. Studie zu einem am Kreuze hängenden heiligen Andreas, wahrscheinlich zu dem Bilde S. 424.

S. 403. Das Bild stammt aus der Galerie von Dudley House. Von Rooses IV, Nr. 1189 beschrieben.

S. 405. In dem Paar zur Linken hat Rubens sich selbst und seine junge Gattin dargestellt, die scherzenden und lustig herumtollenden Paare sind dieselben, die auf der Darstellung des „Liebesgartens“ vorkommen. Das Schloß im Hintergrunde gibt anscheinend das Schloß Steen wieder, wie es im Mittelalter ausgesehen hat.

S. 407. Im Hintergrunde links Schloß Steen. Nicht weit davon Rubens mit seiner Frau und eine Wärterin mit einem Kinde.

S. 408. Ganz von Rubens' eigner Hand. Eine der glänzendsten unter seinen landschaftlichen Schöpfungen.

S. 410—419. Ein Teil der Bilder, die im Auftrage König Philipps IV. für das Jagdschloß Torre de la Parada bei Madrid gemalt worden sind und die später, soweit sie nicht zerstört waren, in das Museum in Madrid gekommen sind. Näheres darüber s. die Einleitung S. XL.

S. 420. Ganz von Rubens' eigner Hand. Der kleine Jesus entspricht ziemlich genau dem Knaben, den Helene Fourment auf dem Bilde in der Münchner Pinakothek (S. 372) auf dem Schoße hält.

S. 421. Wenige Tage vor seinem Tode hat Rubens bestimmt, daß dieses Gemälde den Schmuck der Grabkapelle bilden sollte, die für ihn in der Jakobskirche erbaut werden sollte. Die nach Art der „heiligen Konversationen“ der Italiener um die thronende Madonna versammelten Heiligen sind nicht alle so bestimmt charakterisiert, daß sie mit ihren Namen bezeichnet werden könnten. Der rechts im Vordergrunde kniende Greis ist der heilige Hieronymus, der Ritter zu äußerst links der heilige Georg, dem Rubens seine eignen Züge gegeben hat. Die vorderste der drei weiblichen Heiligen scheint Magdalena zu sein. Nach der Ueberlieferung soll Rubens ihr die Züge der Isabella Brant, der ihr zunächst stehenden Heiligen die der Helene Fourment gegeben haben. Doch ist die Aehnlichkeit nur sehr allgemein. Das Bild ist ganz von Rubens' eigner Hand in den letzten Jahren seines Lebens ausgeführt.

S. 422. Eine ziemlich genaue Kopie des vorigen Bildes, über deren Herkunft uns nichts bekannt ist.

S. 425. Bruchstück eines Bildes, das ursprünglich Aktäon darstellte, der Diana und ihre Nymphen im Bade überrascht. Es war ursprünglich 1,94 m breit, ist also um ein Stück von 76 cm Breite verkürzt worden, auf dem sich Aktäon und noch zwei Nymphen befanden. Aus Rubens' Nachlaß ist das Bild für 3000 Taler von dem Kardinal von Richelieu erworben worden, der mit seinem Kaufe so zufrieden war, daß er der Witwe noch eine goldene,

mit Diamanten besetzte Uhr schenkte. Bei der Versteigerung der Sammlung Schubart im Oktober 1899 erzielte das Bild 126 000 Mark. Es ist uns unbekannt, wohin es gekommen ist.

S. 433. Im Verzeichnis von Rubens' Nachlaß unter Nr. 103 aufgeführt: „Ein Tanz italienischer Bauern, auf Holz." Also eine Erinnerung an Italien, auf das auch der landschaftliche Hintergrund mit der römischen Vigne deutet. Das Bild wurde für 800 Gulden an den König von Spanien verkauft. Eine Skizze dazu befindet sich in der Sammlung der Akademie in Wien.

S. 434. Ganz von Rubens' eigner Hand. Wahrscheinlich im Auftrage des Großherzogs von Toskana unter Vermittlung des aus Antwerpen gebürtigen, damals in Florenz ansässigen Malers Justus Sustermans gemalt. In einem Briefe an letzteren (Rubensbriefe S. 213—215) gibt Rubens selbst folgende Erklärung des Bildes, um die er ersucht worden war: „Die Hauptfigur ist Mars, der, aus dem offenen Janustempel herausgetreten, mit seinem Schilde und seinem blutigen Schwerte vorwärtsschreitet und das Volk mit irgendeinem großen Unglück bedroht. Er kümmert sich wenig um seine Dame Venus, die, von Amoretten und Liebesgöttern begleitet, sich vergebens bemüht, ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Von der andern Seite aber wird Mars von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand schwingt, einhergezogen. Dabei Ungeheuer, die die Pest und die Hungersnot, die unzertrennlichen Genossen des Krieges, bedeuten. Auf dem Boden liegt rücklings hingestürzt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, die die mit der Zwietracht des Krieges unvereinbare Harmonie bedeutet; ebenso auch eine Mutter mit ihrem Kinde im Arm, die andeutet, daß die Fruchtbarkeit, die Erzeugung und die elterliche Liebe durch den Krieg behindert werden, der alles zerstört und vernichtet. Auch sieht man ferner einen Baumeister auf den Rücken gestürzt mit seinen Werkzeugen in der Hand, um auszudrücken, daß das, was in Friedenszeiten zur Zierde und zum Nutzen der Städte erbaut wird, durch die Gewalt der Waffen zu Boden stürzt und zugrunde geht. Ich glaube, wenn ich mich recht entsinne, daß Ew. Herrlichkeit am Boden unter den Füßen des Mars noch ein Buch finden wird sowie eine Zeichnung auf Papier, um anzudeuten, daß er die Wissenschaften und alles übrige Schöne mit Füßen tritt. Es muß auch noch ein Bündel mit Pfeilen da sein, deren Band, wodurch sie ursprünglich zusammengehalten wurden, aufgelöst ist, und die in ihrer Verbindung als das Sinnbild der Eintracht angesehen werden, sowie ferner der Caduceus und ein Olivenzweig als Symbol des Friedens, den ich daneben auf dem Boden liegend angebracht habe. Jene schmerzerfüllte Frau aber im schwarzen Gewande und mit zerrissenem Schleier und aller Juwelen und sonstigen Schmuckes beraubt ist das unglückliche Europa, das schon so viele Jahre lang Raub, Schmach und Elend erleidet, von denen der einzelne so schmerzlich berührt wird, daß es nicht nötig ist, dies näher anzugeben. Ihr Symbol ist jener Globus, der von einem Engelchen oder Genius getragen wird, mit dem Kreuze darüber, wodurch die christliche Welt angedeutet wird."

S. 435 u. 436. Beide Bilder sind im Jahre 1637 von der Gräfin Helene Martinitz bestellt und 1639 in der St. Thomas- oder Augustinerkirche in Prag aufgestellt worden, das Martyrium des heiligen Thomas auf dem Hochaltar. Sie wurden mit 945 Gulden bezahlt. In neuester Zeit wurden sie aus der Kirche entfernt und in das Museum Rudolfinum gebracht.

S. 437. Das Bild trägt auf der Säule links die Inschrift: P. P. RVBINS. Es ist sicherlich eine Fälschung, da Rubens sich auf seinen Bildern niemals mit einem I in der zweiten Silbe gezeichnet hat. Indes ist es wahrscheinlich, daß sein Name gewöhnlich „Rubins" ausgesprochen wurde und daß der Fälscher den Namen nach dem Gehör geschrieben hat.

S. 438. Im Verzeichnis von Rubens' Nachlaß unter Nr. 91 aufgeführt: „Un Bacchus avec la tasse à la main." Das Bild kam in den Besitz von Rubens' Neffen Philipp und wurde von diesem an den Herzog von Richelieu verkauft. — Eine Werkstattwiederholung des Bildes befindet sich in der Dresdner Galerie.

S. 439. Zur Erinnerung an einen Sieg, den der Kardinal-Infant Ferdinand über die Holländer

am 21. Juni 1638 bei Calloo, einem Dorfe am linken Scheldeufer in der Nähe von Antwerpen, davongetragen, und einen zweiten, den seine Truppen wenige Tage später über das französische Heer bei St. Omer erfochten, beschloß der Magistrat von Antwerpen einen Festwagen herstellen zu lassen, der in diesem Jahre in den feierlichen Umzügen figurieren sollte, die nach altem Herkommen bei den öffentlichen Festen veranstaltet wurden. Rubens fertigte den Entwurf dazu mit den üblichen allegorischen Figuren und erhielt dafür ein Faß Wein aus Paris, für das der Magistrat 84 Gulden ausgegeben hatte.

S. 440. Aus der Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim 1885 für die Berliner Galerie erworben. Im Verzeichnis von Rubens' Nachlaß unter Nr. 85 aufgeführt. Eine ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführte Studie nach seiner zweiten Frau, die für das Bild S. 441 benutzt wurde.

S. 441. Eines der letzten Werke von Rubens, das 1639 von König Philipp IV. bestellt worden war. Es war noch nicht fertig, als Rubens starb, und Jakob Jordaens wurde beauftragt, es zu vollenden. Er muß sich dieses Auftrages mit großer Geschicklichkeit entledigt haben, da sich sein Anteil an dem Bilde nicht feststellen läßt.

S. 442. Ueber dieses ebenfalls von König Philipp IV. bestellte Bild s. die Einleitung S. XL. Die Figuren hat Rubens seinem Versprechen gemäß eigenhändig ausgeführt. Die Landschaft hat Lukas van Uden gemalt, sie ist aber auch von Rubens übergangen worden.

S. 444. Aus der Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim. Von dem jetzigen Besitzer 1884 zusammen mit dem Bilde S. 341 gekauft. Für beide Bilder sind 1 375 000 Franken bezahlt worden.

S. 445. Die Schäferszene ist ganz von Rubens' eigner Hand ausgeführt. Im Verzeichnis seines Nachlasses unter Nr. 94 aufgeführt: „Un Berger caressant sa Bergère.“ Die Schäferin trägt die Züge der Helene Fourment.

S. 448 u. 449. Für das Pariser Bild ist das jetzt in Berlin befindliche, das aus der Sammlung des Lord Clinton Hope stammt, als Vorarbeit zum Hintergrunde benutzt worden. Der Turm ist ein Ueberrest der aus dem Mittelalter herrührenden Teile des Schlosses Steen, das Rubens' Eigentum geworden war. Vgl. die Einleitung S. XXXVII.

S. 450. Im Verzeichnis von Rubens' Nachlaß unter Nr. 137 aufgeführt. Nach Rooses (IV, p. 360) hat Lukas van Uden an dem Bilde mitgearbeitet. Zu äußerst rechts Philemon und Baucis, Merkur und Jupiter.

S. 452. Nach dieser Skizze hat H. Witdoeck, der letzte Kupferstecher, der in Rubens' Solde stand, einen Stich ausgeführt. Sie hat sich in der Sammlung Habich in Kassel befunden und wurde bei ihrer Versteigerung 1892 für 10 000 Mark an ihren jetzigen Besitzer verkauft.

S. 453. Ganz von Rubens' eigner Hand. Das Bild befand sich bei seinem Tode in seiner Wohnung. Die Heilige trägt die Züge der Helene Fourment.

Anhang

S. 457. Nach Rooses (Bulletin Rubens V, p. 174) nicht von Rubens, sondern nur eine in seiner Art ausgeführte Nachahmung.

S. 459. Das Münchner Bild läßt Rooses (IV, p. 300) nur als Schulbild gelten. — Das Bild in der Galerie Czernin ist anscheinend eine Kopie nach der Helene Fourment auf dem Bilde S. 341.

S. 460. Das Bildnis eines jungen Mannes in Kopenhagen scheint eine Kopie zu sein, die Rubens in Italien nach dem Bilde eines italienischen Meisters, vielleicht Sebastianos del Piombo, angefertigt hat. — Der Falkner im Buckingham-Palast hat mit Rubens nichts zu tun.

S. 461. Jean Malderus (1563—1633) war Bischof von Antwerpen. Rooses (IV, p. 209) erklärt das Bildnis für ein Werk des van Dyck. — Das Bildnis des Mönchs in der Galerie Doria ist, wie Rooses nach erneuter Prüfung festgestellt hat (Bulletin Rubens V, p. 174), nicht von Rubens.

S. 462. Nicht von Rubens, sondern von einem Maler der älteren Schule.

Chronologisches Verzeichnis der Werke



Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde



Systematisches Verzeichnis der Werke

I. Gemälde religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament und dogmatische Darstellungen, 3. Apostel, Evangelisten, Heilige, Szenen aus der Legende — II. Mythologie, Allegorie, Sage und Geschichte — III. Bildnisse: 1. Männer, 2. Frauen, 3. Kinder — IV. Landschaften — V. Jagd- und Tierstücke — VI. Verschiedenes

I. Gemälde religiösen Inhalts

1. Altes Testament

2. Neues Testament und dogmatische Darstellungen

3. Apostel, Evangelisten, Heilige, Szenen aus der Legende

II. Mythologie, Allegorie, Sage und Geschichte

1. Mythologie

2. Allegorien

3. Sage und Geschichte

III. Bildnisse

1. Männer

Seite

2. Frauen

3. Kinder

















